

Marco Antônio de Souza

O LIVRO LIVRE

Articulações entre *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, e *Ética*, de Baruch de Espinosa

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Marco Antônio de Souza

O LIVRO LIVRE

Articulações entre *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, e *Ética*, de Baruch de Espinosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como pré-requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Castello Branco

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Souza, Marco Antônio de.

L791b.Ys-1 O livro livre [manuscrito] : articulações entre *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, e *Ética*, de Baruch de Espinosa / Marco Antônio de Souza. – 2014.

119 f., enc.

Orientadora: Lucia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 116-119.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931- 2008 – *Beijo dado mais tarde* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Llansol, Maria Gabriela, 1931- 2008 – *Jogo da liberdade da alma* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Spinoza, Benedictus de, 1632-1677. – *Ética* – Crítica e interpretação – Teses. 4. Filosofia na literatura – Teses. 5. *Ética* – Teses. 6. Liberdade na literatura – Teses. I. Castello Branco, Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

**Resumo:** A partir dos livros *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, atravessados pela *Ética*, de Baruch Spinoza, traçaremos um percurso de leitura, colocando em questão, na perspectiva dos textos de Llansol, noções como divindade, alma, corpo e liberdade, em relação com aquilo que a autora portuguesa designa por *textualidade*, conceito que ressignifica a figura paterna presente nos dois livros llansolianos através de traços biográficos quase imperceptíveis. A relação entre imagem e memória desenvolvida por César Guimarães a partir da obra llansoliana; a noção de biographema, concebida por Roland Barthes; e o afeto [affectus], conceito spinozeano por excelência, segundo a leitura de Gilles Deleuze, são a base teórica deste trabalho.

**Palavras-chave:** Llansol; Spinoza; Liberdade.

**Résumé :** À partir des livres *Um beijo dado mais tarde* [Un baiser donné plus tard] (1990) et *O jogo da liberdade da alma* [Le jeu de la liberté de l'âme] (2003), de Maria Gabriela Llansol, traversés par l'*Éthique*, de Baruch Spinoza, nous tracerons un parcours de lecture, en mettant en question, dans la perspective des textes de Llansol, des notions tels la divinité, l'âme, le corps et la liberté, en rapport avec ce qui l'auteur portugaise désigne par *textualité*, concept qui ressignifie la figure paternelle mise en présence dans les deux livres llansoliens travers leur traits biographiques presque imperceptibles. Le rapport entre l'image et la mémoire développé par César Guimarães travers l'œuvre llansonienne; la notion de biographème, conçue par Roland Barthes; et l'affect [affectus], concept spinozean par excellence, selon la lecture de Gilles Deleuze, sont la base théorique de ce travail.

**Mots-clés:** Llansol; Spinoza; Liberté.

Dedico este trabalho a Maria Luiza de Souza, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

“Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » (Mc, 12, 17)

À estátua de *Ana ensinando a ler a Myriam*, precioso lugar da espera.

À Maria Gabriela Llansol, por me ensinar a ler.

À Lucia Castello Branco, por seu acorde perfeito: a alegria.

À minha Mãe, Maria Luiza de Souza: nunca vi outro Deus que não este.

A meu pai Daniel Fonseca (*in memoriam*), por tudo o que não sei, mas sinto.

A Maria das Dores e Maria do Carmo (*in memoriam*), pela primeira matéria do poema.

A Sérgio Antônio Miranda (*in memoriam*), que também soube ser meu pai.

À Angela Maria Bedran, por me ter dado letras como substância de leite materno.

À Prinscila Neves Vasconcelos, pelo enodar e denodar com afeto.

À Clara Fonseca, pela mão forte que não me deixou cair.

A Lucas Mantovani, pela cura da memória e a liberdade da alma.

À Nathalia Campos, por andar comigo pela paisagem desse texto.

A Aurora, Mel e Gabi, que também têm olhos de medir o diâmetro do sol.

À Maria Lua: voz que perfuma a minha vida.

Às minhas tias, Graça, Lourdes e Aparecida, porque o que fica é o sangue.

À Kelly Gama, por me dar de presente o mar.

A Eliane Carneiro e Ana Amélia Reis, pelos anjos que sempre me enviam.

À Rita Silva, pelo abraço e pelas sombras das árvores amigas.

À Dianis Jerônimo, porque o sal é um dom.

A Paulo de Andrade e Cinara de Araújo, pelo pacto de bondade.

À Vania Baeta Andrade, pela Luz Preferida e algumas flores de raro perfume.

Aos professores Ram Mandil, Myriam Ávila e Jacyntho Brandão, pela voz afetuante e a luz de ler

A Inês Bacharel, Júlia Laranjeira, Áurea Matias, Maria Elisa Coelho, Marli Eslompo, Marta Hermórgenes, Anunciação Cardoso e Pascoalina Cardoso, queridas professoras.

A Geraldina Chaves, Maria Soares, Helena Cruz, Geraldo Nonato Maria Vitória, Sônia e José Lopes, Madrinha Maria da Graça e Vicente Campos, amigos.

A Fernanda Gontijo, João Rocha e Carlos Batista pela grata partilha do dom.

À Letícia Magalhães, pelo discreto afeto da janela aberta.

À professora Graciela Ravetti, que permitiu, através de uma prorrogação de prazo, a conclusão deste trabalho.

Aos rios Mnemosyne e Lethe e uma pequena porção de terra que *havia* entre eles.



Ó Ana,  
eu queria ir ao interior da madeira para saber ,  
finalmente,  
qual é a tua relação com a pequena estátua onde ensinas a ler.  
o fundo da madeira interioriza um nó, um ovo, que acabará por  
ser um povoado longínquo no meu horizonte.  
O rumor longínquo que há na casa é meu.  
Mas o labirinto que me atrai é vosso;  
mais que duas bocas, dez dedos, muitas folhas.

*Maria Gabriela Llansol*

O que aprendi com Teresa? Que a ressurreição não é um acto de  
potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida  
não chega, não é um acorde consonante com a substância.  
Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.  
Mais adiante, o texto falar-nos-á de uma rapariga.  
Ele entra, e diz-me:  
– Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém  
que me ame com bondade, e que saiba ler.  
– Alguém que queira ressuscitar para ti?  
– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.

*Maria Gabriela Llansol*

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

A ética de um corp’ a’ ler.....	12
---------------------------------	----

### CAPÍTULO 1

Onde o corpo abre-se ao olhar.....	16
------------------------------------	----

1.1 “Pela porta do conhecimento intuitivo”.....	18
---	----

1.2 O coração na proximidade da paisagem.....	26
---	----

1.3 “Viver a escrever passeando entre imagens”.....	33
---	----

### CAPÍTULO 2

As figuras em jogo.....	36
-------------------------	----

2.1 “Um eu é pouco para o que está em causa”.....	38
---	----

2.2 As figuras ou o desejo insustentável de eternidade.....	41
---	----

2.3 As figuras de <i>O jogo da liberdade da alma</i> .....	43
--	----

2.4 O homem nu ao piano ou uma partitura de imensos silêncios.....	44
--	----

2.5 “Ninguém sabe o que pode um sexo de ler”.....	46
---	----

2.6 “Ter um tronco a equilibrá-lo é preferível a ter memória”.....	48
--	----

2.7 “Ressuscitar é o acorde perfeito”.....	53
--	----

2.8 “Para compor, com rigor, um ramo lilás”.....	56
--	----

2.9 Jade, o mestre de legência.....	59
-------------------------------------	----

2.10 O amor como uma causa interior.....	62
--	----

2.11 “Corro veloz porque meu recado é jubiloso”.....	65
--	----

2.12 “Onde nasce uma palavra livre”.....	69
--	----

### CAPÍTULO 3

A alma em liberdade, mais tarde.....	74
--------------------------------------	----

3.1	“Ensinar a ler mais alto” .....	78
3.2	“Um segundo olhar que seja beijo” .....	80
3.3	Outro pai que não este.....	90
3.4	“Vim glorificar o laço que une Ana e Myriam” .....	101
CONCLUSÃO		
	O texto livre.....	104
	REFERÊNCIAS.....	107

## INTRODUÇÃO

### A ética de um corp'a'ler

o Corpo, escrevia então,  
(a Leitura, escrevo agora)  
é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa e, por  
consequência, pode ser afetado de maneiras muito diversas por um só e mesmo corpo e,  
inversamente.

*Maria Gabriela Llansol*

Ler com o corpo. Ler levantando a cabeça (como quis Barthes) para colher, dentre os astros, a flor do luar libidinal. Abrir os braços e enlaçar o espaço desse mundo de seiscentos milhões de anos. “Sem a liberdade de consciência, o dom poético definhará”,<sup>1</sup> escreveu certa vez um corpo. Um corpo que, desmemoriado de si, absorvendo o presente numa constante iniciação, desejava encontrar alguém que soubesse ler. Alguém que deixasse espaços entre as palavras para evitar que a última se agarrasse à próxima que iria escrever. Este corp'a'screver tinha a Ética e a Liberdade por dons. Deste corpo de afectos proveio um texto que, sendo desterritorializado e desobediente, só poderia ter como movente paragem um Livro Livre.

Essa ética, esse olhar, esse sexo de ler, esse texto foram os riscos que correu Maria Gabriela Llansol. Des-posseção. Impossibilidade de dizer “eu”. Falar em nome de uma linhagem: a linhagem dos absolutamente sós – os atravessados pelo vaivém da desmedida. Sim, “a punição de escrever é árdua como o dom”.<sup>2</sup> Malditos. Benditos. Bem-aventurados. Ressuscitar é o acorde perfeito. O que aprendi com Teresa? O que aprendi com Gabriela: há a alegria acompanhada de uma causa interior.

Da linhagem dos absolutamente sós, brilha, como cristal ao luar, um nome: Baruch de Espinosa. Nome que porta abalos sísmicos, maldições, gênesis e o

---

<sup>1</sup> LLANSOL, 1994a, p. 120.

<sup>2</sup> LLANSOL, 2011c, p. 81.

implacável número Um: a Substância, a divindade. Baruch de Espinosa escreveu a *Ética* (1677), obra que ousou regalar os humanos com a sua liberdade, a sua beatitude, a sua alegria: “Os homens enganam-se ao se julgarem livres, julgamento a que chegam apenas porque estão conscientes de suas ações, mas ignoram as causas pelas quais são determinados.”<sup>3</sup>

Conhecer as coisas pelas suas causas primeiras: este é o lema subjacente à obra espinosista. Experimentar a eternidade, mesmo que o corpo seja afetado pelos mecanismos ditatoriais da duração. Infinito. A substância é uma coisa pensante. A substância é uma coisa extensa. Leitura da *Ética* com o corpo: o homem está destinado a sua liberdade. Leitura de Llansol com: \_\_\_\_\_ comunidade, alegria excepcional, paisagens moventes, desejo de encontrar alguém que saiba ler... “É minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém.”<sup>4</sup> Témia, já chegaste ao sítio desse texto?

Baruch de Espinosa é uma das figuras tutelares da obra de Maria Gabriela Llansol. A divindade espinosista caracteriza-se por, identificada à natureza, refutar a teoria criacionista defendida pela teologia tradicional. Deus, para Espinosa, é uma substância infinitamente complexa, constituída por uma infinidade de ações que são geradoras de todas as coisas. Ao longo deste trabalho, por meio da análise comparativa das obras *Um beijo dado mais tarde* (1990) e *O jogo da liberdade da alma* (2003), de Llansol, e *Ética*, de Espinosa, descreveremos como Llansol se serviu do conceito de liberdade, proposto por Espinosa, para a instauração de sua textualidade, e verificaremos que esta converge para a divindade espinosista no que se refere à autonomia, à organicidade e à liberdade.

Veremos, no Capítulo 1, algumas semelhanças entre a divindade espinosista e a textualidade de Maria Gabriela Llansol. Tanto o texto de Llansol quanto a divindade de

---

<sup>3</sup> ESPINOSA, 2009, p. 77.

<sup>4</sup> LLANSOL, 2011c, p. 11.

Espinosa são entidades autônomas que, organicamente, se produzem. Também *o corpo* é um lugar privilegiado na textualidade de Llansol e na filosofia de Espinosa: o corpo, como ponto geométrico da natureza, através do qual é possível experimentar, por meio das afecções, os três graus de conhecimento, a divindade. Contudo, não se trata de um corpo exilado da natureza, mas que a habita por dentro: “um corpo Cem Memórias de Paisagem”.<sup>5</sup> Esse corpo entende que a paisagem é o terceiro sexo<sup>6</sup> e deve integrar-se a ela. Boa nova.

No Capítulo 2, continuaremos a identificar algumas nuances da textualidade de Llansol que mais se ligam ao pensamento de Espinosa. Também analisaremos a proposta llansoliana de des-hierarquização do vivo, o eu dissolvido na natureza, voz movente e desterritorializada numa narrativa partida aos pedaços. Estudaremos ainda o processo de concepção das figuras e, detalhadamente, as principais figuras da obra *O jogo da liberdade da alma*, a saber: *o homem nu*, *o sexo de ler*, *o luar libidinal*, *a rapariga desmemoriada*, *Teresa de Lisieux*, *o legente*, *Jade*, *o amor*, *Baruch de Espinosa* e *o pai*. Esta última figura será fulgorizada também na obra *Um beijo dado mais tarde*. Nas duas obras, a figura do pai é de extrema relevância, pois é a partir dela que desdobrar-se-ão algumas questões referentes a um dos biografemas da narradora. Há o desejo dela de reconciliação com a figura paterna:

Este desejo, que é integralmente todo feito de imagens, foi o primeiro apelo do espaço edênico. Como vês, foi no meio de um não-dito que ele se afirmou. Eu podia tê-lo apagado, ao crescer. Poderia ter-me admoestado para a sagesa. Podia ter-me preparado para o desterro. Mas se o fizesse teria trocado um real por uma fantasia. Exactamente o contrário do que pensavam todos os que me rodeavam. Todos, excepto uma criada. Precisamente, a criada que fora obrigada a desfazer-se da criança que ia ter do meu pai, ainda este era solteiro, para que eu nascesse, como única, numa situação sem mancha. Essa criada e a estória que lhe acontecera, a que só tive acesso por alusões, foi o primeiro sinal de que era necessário revolver o mundo.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BORGES, 1977, p. 8.

<sup>6</sup> LLANSOL, 2000, p. 19.

<sup>7</sup> LLANSOL, 2011, p. 32-33.

No Capítulo 3, continuaremos a estudar esse biografema e, em *Um beijo dado mais tarde*, analisaremos, com mais propriedade, a figura de Témia, que é um duplo da narradora. Témia aprenderá a ler imagens e, calcando-se em um primeiro pensamento verdadeiro, o pensamento de que a língua é uma impostura, dedicar-se-á a revolver o mundo e a instaurar a justiça para com a figura do pai. Quem lhe ensinará essa modalidade de *ler* será a estátua de *Ana ensinando a ler a Myriam*: “Linguagem aprendida na visão.”<sup>8</sup> Témia também encontrará seu companheiro filosófico, que há de convidá-la: “Não queres vir brincar ao pensamento?”<sup>9</sup>

Na obra *O jogo da liberdade da alma*, a união entre música e texto será imprescindível para esse *jogo*. Com a figura do *homem nu*, veremos a execução do acorde perfeito, acorde do som com a substância. Ainda nessa obra, Témia desdobrar-se-á em “rapariga desmemoriada”. A memória, como entende a narradora nessa obra, é algo que aprisiona e que delimita, apesar da vastidão que lhe impingimos. Com a Témia de *O jogo da liberdade da alma*, veremos a absorção do presente em constante iniciação e perceberemos que o objeto visto ficará unificado consigo. A *nudez*, a *música* e a *desmemória* serão fatores condicionais para se jogar o jogo da liberdade da alma. Estudaremos também os significantes *jogo* e *beijo*, nas duas obras.

Por fim, veremos que é possível à alma, por meio do beijo do perdão, encontrar a sua liberdade e, a partir dela, experimentar a alegria excepcional. Eis a liberdade ensinada por Llansol:

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo e posterior a si mesmo \_\_\_\_\_ a substância narrando-se, diria Spinoza.<sup>10</sup>

Vejamos, então, o que isso quer dizer.

---

<sup>8</sup> LLANSOL, 1990b, p. 56.

<sup>9</sup> LLANSOL, 1990b, p. 77.

<sup>10</sup> LLANSOL, 2003b, p. 12.

## CAPÍTULO 1

## Onde o corpo abre-se ao olhar

à superfície das águas  
o segredo do há.

*Maria Gabriela Llansol*

A obra de Maria Gabriela Llansol foi profundamente marcada pela filosofia de Espinosa, expressa principalmente na *Ética*. O ponto de confluência mais intenso entre as obras de Llansol e Espinosa é o seguinte: há intrínsecas semelhanças entre a divindade espinosista e o que Llansol denomina por *Há*: paisagem onde não há poder sobre os corpos, único lugar em que se pode experimentar a eternidade, ou o *texto livre*. No *Há*, o ser encontra-se com a voz que o chama, com a sua liberdade. Para que isso se dê, é preciso que o corpo esteja disposto a integrar-se à paisagem. Também observamos nítidas semelhanças entre Llansol e Espinosa no que se refere à ênfase dada ao corpo.

Na obra de Maria Gabriela Llansol, a figura tutelar de Espinosa é sempre presente, mas em duas obras de Llansol essa presença é percebida de forma mais intensa. São elas: *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*. Vejamos uma passagem, não das referidas obras que estudaremos mais detalhadamente nos capítulos 2 e 3, mas de *Os cantores de leitura*, último livro publicado em vida por Llansol, e, também ele, atravessado pelo pensamento de Espinosa:

Houve um homem de nome Baruch, que viveu há quatro séculos e se preocupou com as linhas de fuga dos humanos e a escrita de uma Casa de pensamento, onde eles pudessem descansar da tentativa de fazer suas vidas semelhantes a uma balança em equilíbrio. Chamava-se Bento, nesta língua em que discorro. Tanto silêncio me submerge e cultiva o espírito\_\_\_\_\_

mas continuo

e referindo-me aos inovadores de leitura anoto

“alguns principiaram a ter sonhos de realidades escritas, (...)

que tanto eram sonhos como realidade”



À medida que entravam na *Ética* pela porta do conhecimento intuitivo, sonhavam mais com os animais que iriam fazer parte do seu destino. Dos humanos, projetavam situações conflituais e controversas. Dos animais, iam buscar anseios antigos, ocultos em remotos leitões. Massa de textos que ficavam claros e se tornavam progressivamente audíveis.

Uma a uma \_\_\_\_\_gotas de água.<sup>11</sup>

Tanto Llansol quanto Espinosa habitam essa *casa de pensamento*: lugar onde o humano encontra a sua liberdade. Nesse *lugar*, entra-se pela porta do conhecimento intuitivo. Nessa *casa*, é possível ao humano descansar das dualidades, dos maniqueísmos, da constante oscilação entre o corpo e a alma. Com Llansol, veremos o que é o *corpo de afectos* e o *corp'a'screver*. Tais conceitos advêm da leitura de Espinosa, para quem o corpo e a alma são uma única coisa. Ainda no fragmento acima, é possível entrever algo marcante da obra de Llansol: a des-hierarquização do vivo. Os animais, em seus remotos leitões, podem ensinar o humano a habitar por dentro a natureza. A natureza, ou a Substância, ou Deus.

Maria Gabriela Llansol nasceu em Lisboa em 1931, “no decurso da leitura silenciosa de um poema”,<sup>12</sup> e morreu em Sintra, em 2008, deixando-nos “o jardim que a ausência permite”.<sup>13</sup> Estudou Direito e Ciências Pedagógicas, exercendo somente a segunda profissão. Casou-se com Augusto Joaquim e foram viver na Bélgica, buscando escapar à ditadura salazarista. Lá, Maria Gabriela e Augusto ficaram por vinte anos, entre 1965 e 1984. Colocando-se à margem de sua língua, destituindo-se do que se configura como “literatura” e construindo uma obra sob o signo da ruptura, Llansol escreveu suas duas trilogias: *Geografia de rebeldes* e *o Litoral do mundo*. Já aí, no desenho dessas trilogias, uma sentença llansoliana se anuncia: “O meu país não é minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar.”<sup>14</sup> O texto abaixo é um fragmento do

---

<sup>11</sup> LLANSOL, 2004c, p. 265.

<sup>12</sup> LLANSOL, 2000b, p. 11.

<sup>13</sup> LLANSOL, 2006, p. 177.

<sup>14</sup> LLANSOL. 2011, p. 44.

prefácio de *Causa amante* (segunda trilogia llansoliana) (1994) e foi escrito por Augusto Joaquim. Nesse belo excerto, podemos vislumbrar como era o ritual de vida e de pensamento de Llansol e Augusto:

Durante anos, em Lovaina, em Jodoigne e, depois, em Herbais, um pouco antes do fim da tarde, a Maria Gabriela lia-me o que nesse dia escrevia quase todos os geograficamente muito isolados, essa leitura era um bálsamo e uma inquietação. Primeiro, era belo “et bien levé”. Segundo, eu podia identificar o referente inicial. Terceiro, a partir daí, o texto andava por onde eu não estava, nem, provavelmente, jamais estivera. Muitas vezes, a Maria Gabriela acendia velas pela casa. Fazia-se silêncio, ainda maior do que o habitual silêncio da aldeia, cão e gatos paravam de mexer, ela lia e eu ouvia. Havia, tantas vezes, uma nostalgia tão forte, ou, mais raramente, páginas de uma negra depressão, mas, quase sempre uma escrita de tal modo ampla que literatura, experiência e experimentalismo literários, a vida e o pensamento, em suma, iam ficando para longe. E, naquele país plano, não é difícil ter a noção do que é longe.<sup>15</sup>

### 1.1 Pela porta do conhecimento intuitivo

Baruch de Espinosa combateu silenciosamente toda ortodoxia e absolutismo. Suas armas foram a razão e a liberdade com as quais conduziu seu pensamento, sua filosofia. Nasceu em um bairro judeu de Amsterdã, em 1632, e faleceu em Haia, em 1677, e, em seu sistema filosófico, construiu o chamado “método geométrico”, a partir da matemática. Erigiu, portanto, um sistema sem hiatos, sem contradições.

Acerca desse “método”, Gilles Deleuze afirma: “Método de invenção, converte-se num método de retificação vital e ótica, se o homem está de certa maneira torcido, retificar-se-á a este efeito de torção religando-o às suas causas.”<sup>16</sup> Espinosa aconselha a conhecer as coisas pelas suas causas, pois a causa diz respeito à compreensão. A causa da Substância não a transcende: Deus, produzindo-se a si mesmo, produz de forma simultânea as coisas, que se configuram como modificações de seu ser. A partir do momento em que as ideias e ações dos homens referem-se à Substância, eles se tornam

<sup>15</sup> LLANSOL. 1996, p. 167.

<sup>16</sup> DELEUZE, 1989, p. 23.

verdadeiramente livres, pois não mais serão presas da teia das falsas ideias. Desse modo, excluindo a ficção e tendo uma ideia verdadeira como ponto inicial, vai-se do conhecimento da coisa ao conhecimento da causa.

Friedrich Nietzsche, numa carta de 30 de junho de 1881, relata seu encontro com a obra de Espinosa:

Estou assombrado e encantado! Tenho um precursor. E de que gênero! Quase não conhecia Espinosa e o que me trouxe agora desejos de lê-lo foi qualquer coisa realmente instintiva. Achei que não só a sua tendência principal é igual à minha “faça do conhecimento a paixão mais poderosa”.<sup>17</sup>

E, no caso de Espinosa, trata-se do conhecimento de Deus. O principal objetivo da filosofia de Espinosa é harmonizar divindade, natureza, homem, sentimento e razão. Assim, Espinosa só poderia ter, como objeto primordial de sua filosofia, o que é a causa primeira de tudo, a Substância que se cria a si mesma, cuja potência é igual à existência, ou seja, Deus. A divindade espinosista, ou o *Deus sive natura*, o Deus que quer dizer natureza, refuta dois pontos principais da teologia tradicional, especificamente no que tange à comunidade judaica, da qual Espinosa fazia parte, afirmando que Deus não cria nada nem tem poder algum. Desse modo, o “poder” e a “criação”, atribuídos a Deus pelos teólogos ortodoxos, nada mais são, para Espinosa, que tacanhos arquétipos do humano. Outro estudioso da obra espinosista, Arnold Zweig, afirma a respeito do “método geométrico”:

Duplo objetivo e duplo efeito: assegurar até a evidência as ideias que devem ser conhecidas e excluir tudo o que possa perturbar ou misturar em qualidade com os elementos sentimentais e outras causas que porventura venham se imiscuir no ato de pensar.<sup>18</sup>

O ato de pensar não pode estar “contaminado” pelos sentimentos, pelas afecções.

---

<sup>17</sup> RAMACCIOTI, 1998, p.39.

<sup>18</sup> ZWEIG, 1953, p.74.

Assim, afirma Espinosa: “O corpo humano, com efeito, é afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores, e está arranjado de modo tal que afeta os corpos exteriores de muitas maneiras.”<sup>19</sup> Como o homem age em face dessas *afecções* é que será fator determinante para a sua liberdade. Segundo Espinosa, o conhecimento, que é a afirmação de uma ideia na alma, apresenta-se em três gêneros: o primeiro é o chamado conhecimento inadequado das coisas, que é percebido através dos signos equívocos, advindos do fato de o homem ser servo de suas afecções; o segundo caracteriza-se pelas noções comuns, a razão empenhando-se na reorganização das relações e o acolhimento dos afetos ativos (que produzem as ações), em detrimento dos afetos passivos (que produzem as paixões); e o terceiro é o conhecimento das essências, de como o corpo e a mente, simultaneamente, percebem a Substância (Deus), através dos dois atributos concernentes ao Humano: a extensão e o pensamento.

Mas, corpo e mente, simultaneamente? Como isso se dá? Não se aprendeu que o corpo e a mente são antagônicos e que há que se zelar para que o primeiro esteja subjogado à força da segunda? Um dos tópicos capitais de toda a filosofia de Espinosa é conhecido como *paralelismo*, o qual, em linhas gerais, é a negação da superioridade da mente sobre o corpo e vice-versa: “O que é ação na alma é também ação no corpo e o que é paixão no corpo é necessariamente paixão na alma.”<sup>20</sup> Com efeito, às ideias que concebemos como não decorrentes da nossa essência, ou seja, que se produziram por meio da sujeição aos corpos exteriores chamamos *paixões*, e às ideias que concebemos como oriundas de nossas essências sem o imperativo dos corpos exteriores, *ações*.

Desse modo, para que sejamos livres das paixões e possamos ser guiados pelo que decorre de nossa essência, devemos nos esforçar em atingir o terceiro gênero de conhecimento que faz com que as ideias adequadas (nascidas da essência) reflitam em

---

<sup>19</sup> ESPINOSA, 2009, p. 66.

<sup>20</sup> ESPINOSA, 2009, p. 61.

nós tal como existem em Deus. Esse conhecimento, também chamado conhecimento intuitivo, é o sistema das verdades de essência, e é por meio dele que podemos experimentar a eternidade.

O ponto mais combatido da filosofia de Espinosa pela teologia tradicional é a concepção de Deus. Para Espinosa, Deus é uma Substância infinitamente complexa, que se constitui por uma infinidade de qualidades e ações que são geradoras de todas as coisas. Essa Substância é a Natureza, que é causa ativa de si própria, cuja essência é também a sua existência. A Substância é constituída por atributos e, destes, a mente humana, como foi dito anteriormente, consegue captar dois, que são o pensamento e a extensão: a Substância é uma coisa pensante e também uma coisa extensa.

Às modificações dos atributos de Deus chamamos *modos*. Assim, os homens, os animais e as coisas são apenas modos da Substância, que, ao contrário dos homens, pode ser chamada de *causa livre*, pelo fato de não ser constringida pelos corpos exteriores, já que nada lhe é exterior. A divindade espinosista, ao se produzir, pensa, e, ao pensar, se produz, sempre de forma simultânea.

A obra mais célebre de Espinosa é a *Ética*. Divide-se em cinco partes: na primeira, o filósofo trata da Substância, do *Deus sive natura*; na segunda, da natureza e da origem da mente; na terceira, da origem e da natureza dos afetos; na quarta, da servidão humana, ou da força dos afetos; na quinta, da potência do intelecto, ou da liberdade humana. No que se refere ao humano, Espinosa parte do conhecimento do homem enquanto ser sujeito aos instintos, depois da dedução de fatos notórios da vida banal dos incultos e do confronto destes referidos fatos com as ideias adequadas que, segundo sua análise contundente, conduzem o homem, sujeito às afecções, à sua liberdade. O intuito de Espinosa é, portanto, este: revelar ao homem como é possível conceber as coisas *subspecie aeternitatis*, ou seja, à luz da eternidade. Por meio do

*Amor Dei*, que é a mais sublime virtude, o homem torna-se livre de seu *modus* e abarca a imortalidade que lhe cabe.

Um Deus transcendente, com poder de criar e de destruir, de dar a vida e a morte, de amar e de odiar, de conceder dádivas e de castigar, para Espinosa, só poderia ser humano. E, mais que isso, à época de Espinosa, esse Deus refletia o desejo do homem pelo poder, que era refletido, por sua vez, na figura do monarca. Esse Deus moral criador e transcendente nada servia ao humano, disseminando a culpa e alimentando o monstro boçal das superstições. Deus, sendo uma potência infinita, não é limitado, nem pelo pensamento, nem pela extensão. Um dos maiores engodos da teologia era, para o filósofo, acolher a obediência e dispensar o conhecimento. Observemos o que escreveu Deleuze a esse respeito:

Em Espinosa há efetivamente uma filosofia da “vida”: ela consiste precisamente em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos os valores transcendentais que se orientam contra a vida, unidos às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida está pervertida pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e do perdão. O que perverte a vida é o ódio, inclusivamente o ódio a si mesmo, a culpabilidade.<sup>21</sup>

O homem é constantemente constringido pelas causas exteriores e se divide entre elas e sua essência. Já a Substância não se divide. Um dos fundamentos principais da divindade espinosista é a unicidade dos atributos da Substância. Por atributo compreende-se aquilo que o entendimento capta da Substância como constituinte da sua essência. Chamamos *imanência* aos modos e à univocidade dos atributos que se referem à Substância que integram. Deus é, pois, uma causa imanente, porque permanece em si, e não uma causa transitiva, que sai de si. Desse Deus, que quer dizer natureza, pode-se ainda conceber *a natureza naturante*, que é Substância e causa, e a *natureza naturada*, que é efeito e modo. Nessa *natureza* não há, portanto, possíveis (intelecto divino

---

<sup>21</sup> DELEUZE, 1989, p. 38.

legislador), tampouco contingentes (abole-se a produção por vontade divina).

Outro ponto marcante da filosofia de Espinosa é a ênfase dada ao corpo humano. E o ponto central para compreender a filosofia espinosista é o afeto. Este engloba ações, das quais somos causa adequada de um efeito em nós ou fora de nós. Paradoxalmente, o afeto é fonte da servidão humana, mas também pode ser origem e ente motivador da liberdade, se for apreendido a partir do segundo e do terceiro gêneros de conhecimento. Desse modo, compreender os afetos significa, antes de tudo, compreender a liberdade e a servidão. A servidão está ligada à paixão e a liberdade, à ação. Enquanto a primeira provém de uma ideia inadequada, a segunda, de uma ideia adequada. Enquanto a primeira diminui a nossa potência de agir, a segunda a aumenta.

Compreender a paixão significa compreender a formação das ideias inadequadas. Tais ideias se formam quando o efeito envolve causas exteriores e, ao afeto motor desse processo, chamamos *passivo*. A servidão nada mais é que a sujeição à casualidade exterior, refletida na produção das ideias inadequadas. Já a ação advém das ideias adequadas, quando o efeito envolve uma causa interior, e, ao afeto motivador da ação, chamamos *ativo*. A liberdade caracteriza-se por ter sua gênese na essência do homem, nas ideias adequadas. As afecções podem ser entendidas como variações de perfeição, ou seja, o corpo passa de uma perfeição menor a uma maior, e vice-versa. Os afetos deixam nos corpos imagens, e a estas chamamos “imaginações”. A respeito dos afetos, Deleuze escreve:

Quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto sucede que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, como um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes (...). A ordem das causas é, pois, uma ordem de composição e decomposição de relações, que afeta infinitamente toda a natureza. Mas nós enquanto seres conscientes, apenas recolhemos os *efeitos dessas* composições: sentimos *alegria*, quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma, e com ela se compõe; sentimos *tristeza*, ao contrário, quando um corpo ou uma ideia ameaçam a nossa coerência. Estamos numa tal situação que recolhemos somente “o que sobrevém” ao nosso corpo, “o que

sobrevém” à nossa alma, isto é, o efeito de uma ideia sobre a nossa.<sup>22</sup>

Por essa razão, na terceira parte da *Ética*, Espinosa trata da origem e da natureza dos afetos. Por meio de seu método geométrico, de forma minuciosa e exemplar, são enumerados os principais afetos que se formam simultaneamente em nossa mente e em nosso corpo. Desses afetos, os dois principais são a alegria e a tristeza. A primeira aumenta a nossa potência de agir e a segunda a diminui. Os outros afetos, o amor, o ódio, o medo, a esperança, a saudade, o desprezo etc., segundo Espinosa, são formas rizomáticas da alegria e da tristeza. Por exemplo: o medo e a esperança se fundamentam na dúvida; quando se trata de algo que julgamos bom, chamamos esse afeto de esperança, e quando se trata de algo que julgamos mau, chamamos de medo. Assim, o medo e a esperança são afetos que têm como eixo a dúvida e são as principais ferramentas da sustentação da superstição. Eles sustentam a estrutura de poder da abscôndita vontade divina e dos milagres.

Na filosofia de Espinosa, observamos que ele trata a consciência como um lugar de simulacro, pois esta acolhe os efeitos e desconhece as causas. O corpo é tomado como modelo, uma vez que este ultrapassa o conhecimento que dele se capta. A afirmação de Espinosa insiste que é preciso conhecer as forças do corpo por que

(...) ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo – isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. Pois ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções, sem falar que se observa[m] nos animais muitas coisas que superam em muito a sagacidade humana e que os sonâmbulos fazem muitas coisas, nos sonhos, que não ousariam fazer acordados. Isso basta para mostrar que o corpo, por si só, em virtude exclusivamente das leis da natureza, é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente.<sup>23</sup>

À obra de Espinosa subjaz uma afirmação de que há que se primar sempre pela

<sup>22</sup> DELEUZE, 1989, p. 27-28, grifos do original.

<sup>23</sup> ESPINOSA, 1983, p. 101.



liberdade. É preciso utilizar os dois atributos da Substância que conhecemos, a fim de, por meio do segundo e do terceiro gêneros de conhecimento, alcançarmos de modo pleno. Para Espinosa, é livre o homem que utiliza integralmente a sua razão, raciocinando e inferindo sem medo, subjugando as paixões e podendo verificar as ilusões escondidas nas emoções. Os homens, na maioria das vezes, acolhem os efeitos e desconhecem as causas, e isso faz com que eles lutem pela servidão, como se se tratasse da liberdade. Por exemplo, dizem que Deus age por vontade. Ora, a vontade é regulada, como se sabe, por uma causa exterior. Se assim fosse, Deus seria afetado por uma causa exterior e se regularia por ela ou a tomaria como modelo para agir. O que vai caracterizar a liberdade é um “interior” e um “si mesmo” da necessidade. Quando Espinosa fala do esforço em nos guiarmos pelo terceiro gênero de conhecimento, o conhecimento intuitivo, ele está nos lançando em direção à plena experiência da liberdade. Escreve o filósofo:

Do terceiro gênero de conhecimento nasce, necessariamente, o amor intelectual de Deus. Pois desse gênero de conhecimento nasce uma alegria que vem acompanhada de Deus como sua causa, isto é, o amor de Deus, não enquanto imaginamos como presente, mas enquanto compreendemos que Deus é eterno. É isso que chamo amor intelectual de Deus.<sup>24</sup>

Sabe-se que o tema mais caro a Espinosa é a liberdade. Com a precisão do seu “método geométrico”, principalmente na *Ética*, ele descreveu minuciosamente como é possível o homem ser senhor de si, produzir a sua própria vida e não ser um servo das paixões. Denunciou ainda o caráter humano, demasiado humano, do *Antigo Testamento*, provando como o Deus, do qual todos falamos, é criado à semelhança do homem. As obras de Espinosa causaram um enorme escândalo, principalmente entre a comunidade judaica, da qual ele fazia parte. Aos 27 de julho de 1656, Baruch de Espinosa foi por ela excomungado:

---

<sup>24</sup> ESPINOSA, 1983, p. 232.

Os senhores do conselho fazem saber: como há dias que tendo notícia das más opiniões e obras de Espinosa procuram, por diferentes caminhos e promessas, retirá-lo de seus maus caminhos, e não podendo remediá-lo, (...) deliberam com seu parecer que seja excluído e afastado da nação de Israel, como de fato o excluíram com o anátema seguinte. Com a sentença dos Anjos e dos Santos, com o consentimento do Deus Benedito e com o consentimento de toda a Congregação, diante destes santos Livros, nós excluimos, expulsamos, amaldiçoamos e esconjuramos Baruch de Espinosa, (...) Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar, maldito seja em seu levantar, maldito seja em seu sair e maldito seja em seu entrar.<sup>25</sup>

E o texto da excomunhão prossegue, com as maldições contra Espinosa, esse homem raro que ousou dar aos homens o bem mais precioso: a liberdade.

## 1.2 O coração na proximidade da paisagem

As obras de Maria Gabriela Llansol são inegavelmente marcadas pela filosofia de Espinosa. O projeto mais arrojado de Llansol é, sem dúvida, ter saído da escrita representativa, ou seja, ter dado a conhecer um texto sem metáforas, sem os grilhões da *mimesis*. Um texto que, análogo à Substância de Espinosa, pode ser entendido como uma causa livre, pois nasce de si mesmo, de um *corp'a'screver*. Em entrevista à Lúcia Castello Branco, em 1992, Llansol diz:

Quando me perguntam se o que escrevo é ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim não há metáforas. Uma coisa *é*, ou *não é*, não existe o *como se*. O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo aos pedaços.<sup>26</sup>

Esta “narrativa partida aos pedaços”, no entanto, não tem o corte da temporalidade. Por meio do que Llansol chamou *cenar fulgor*, o tempo é dobrado e o

---

<sup>25</sup> ESPINOSA, 1983, p. XI.

<sup>26</sup> BRANCO, 2007, p. 103-114.

que se tem é a procura pelo acesso ao mundo autônomo da imagem: “Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbuciosos se desenrola.”<sup>27</sup> Se não há personagens, o que há, então? Quem são esses convocados à *cena fulgor*?

Outro traço marcante da obra de Llansol é a concepção das *figuras*, que, diferente das *personagens* da escrita representativa tradicional, não estão sujeitas a nenhuma lei de acabamento. Assim Llansol define as figuras:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia dar igualmente a morte, como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na verdade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera.<sup>28</sup>

Vejamos agora a gênese de uma cena fulgor:

\_\_\_\_\_Hölderlin sentou-se silencioso à  
 minha frente que sou casa  
 não disse nada – mas eu conhecia quais eram os seus verdadeiros  
 pensamentos pela inconstância de seu olhar  
 que me era dirigido, longa e baixa,  
 que terminava nas paredes e principiava nas janelas  
 Do outro lado do mar, realizando-se num instante, havia a floresta,  
 onde tinham sido abatidas algumas árvores para dar nascer, primeiro ao parque, depois ao jardim; mas restavam ainda massas vegetais que difundiam um raio de figuras verdes que metiam medo a Hölderlin, ele morava em mim.<sup>29</sup>

Além de percebermos o núcleo cintilante dessa cena fulgor que, no caso,

<sup>27</sup> LLANSOL, 1994, p. 85.

<sup>28</sup> LLANSOL, 2011c, p. 121.

<sup>29</sup> LLANSOL, 1993.

fulgoriza o poeta Friedrich Hölderlin, que passa a ser *escrito* pela casa, observamos também “brancos” no texto e a presença de um traço horizontal. Tais artificios não podem passar despercebidos na obra llansoliana. No que se refere ao traço, na entrevista a Lúcia Castello Branco, Llansol afirma:

Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço, para querer mostrar de uma maneira muito concreta que eu sinto mesmo que o traço irrompe e que tudo está ligado a tudo e que, sem o tudo anterior, não há o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...<sup>30</sup>

Como vimos, Maria Gabriela Llansol utilizou amplamente a liberdade para a instauração de seu texto: despindo-se da escrita representativa e abolindo a metáfora, lançando a luz de sua escrita sobre as *cenias fulgor* e as *figuras*, incorporando ao texto aspectos gráficos com valor de enunciação análogo à força da letra, dentre diversas outras particularidades. Veremos detalhadamente, *a posteriori*, as nuances de sua escrita que mais intimamente se articulam à obra de Espinosa.

O intento do texto de Llansol é a procura do acesso ao mundo da imagem, e ela concebeu, portanto, um texto potencialmente livre: “O texto orienta-se para a área imensa dos afetos e afasta-se em definitivo das zonas dominadas pela espessa sombra do poder.”<sup>31</sup> No texto de Llansol, não há poder de uns seres sobre outros, não há hierarquizações: “Será inconcebível aí que almas imortais acompanhem corpos hierarquizados.”<sup>32</sup> Esse texto deseja ofertar, benignamente, ao humano, “o direito inalienável à autonomia do seu sopro de vida e a realização de sua natureza”.<sup>33</sup> Vejamos um fragmento da obra *Ardente texto Joshua* (1999), de Llansol, em que é possível perceber claras correspondências entre o texto da escritora e a divindade espinosista:

---

<sup>30</sup> LLANSOL, 2011a, p. 51.

<sup>31</sup> LLANSOL 1994b, p. 131.

<sup>32</sup> LLANSOL, 1982, p. 103.

<sup>33</sup> LLANSOL, 1994b, p. 132-133.

Que *eu* assim aprenda,

meu pensamento, não quero que me inquietes, nem que te precipites. Não ardas. Já vens de muito longe. Sei-o bem. Vens desde Spinoza e de muito antes, dos gregos. Quando cheguei, recebeste-me, e foste o meu *primeiro lado*: vens dos lugares núbéis que refletiam árvores e a sombra dos primeiros mitos. Vens de Jade. Deita-te aqui comigo (...)

Diz 'adeus'. É assim que termina a advertência ao leitor

logo à entrada do *Tratado*. Mas

interrogo-me com seu ponto 3, se, por acaso, serás capaz

de levar a bom termo o projeto que te confio\_\_\_\_\_.

Sentir o texto na sua imanência

Porque

Spinoza fala de Deus quase fazendo com que a fala escrita

Deus-fosse.<sup>34</sup>

A articulação mais precisa que se pode fazer entre as obras de Llansol e de Espinosa refere-se à divindade espinosista e à textualidade de Llansol, tendo como elo a liberdade: Espinosa, para se dar efetivamente ao raciocínio e fundar a sua filosofia, e Llansol, para conceber seu texto orgânico, ou seja, nascido de si mesmo. É um texto que vai ao encontro do *Há*: “Este há que pode nos deixar jubilosos.”<sup>35</sup> Para Llansol, o *Há* é um núcleo que nunca pode ser aniquilado e tem a sua existência nele próprio. Essa sentença llansoliana descreve exemplarmente a semelhança entre a divindade espinosista e o *Há*: A Substância se define pelo implacável número Um e o *Há* é “uma virtualidade aberta a todos os recomeços”.<sup>36</sup> Experiência da eternidade, eis o que nos aponta essa semelhança.

Em sua obra *Inquérito às quatro confidências* (2011), Llansol afirma: “No há que escolhi, a minha espinha dorsal é o júbilo.”<sup>37</sup> A *Ética*, de Espinosa, além de orientar

<sup>34</sup> LLANSOL, 1999, p. 66.

<sup>35</sup> LLANSOL, 2003b, p.17.

<sup>36</sup> LLANSOL, 2011a p. 14.

<sup>37</sup> LLANSOL, 2011b, p. 64.

o humano para a conquista de sua liberdade, também o conduz a experimentar, de forma plena, a alegria, que é a força motriz da potência de agir. Deixemos que Llansol nos revele a experiência da eternidade:

“Temos de seguir outra via” \_\_\_\_\_ a via do

Há que tenha aura.

– Aura? – pergunta-me ele.

– O limpo branco sobre o não engomado branco. Sempre me encantei com os coelhos transparentes.

– Como há exterior e anterior aos mundos, há e há sempre é a mesma

a coisa,

como aqui e ali

como houve, há e haverá.<sup>38</sup>

Maria Gabriela Llansol, no tempo em que estava na Bélgica, trabalhou como professora numa escola para crianças especiais. Em sua obra: *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*, Llansol fala do encontro com um menino chamado Ad. Esse menino teria dito à “professora Gabi” que seria eternamente seu amigo, só porque ela saíra com ele a passear no quarteirão para ajudá-lo a se orientar. Ad, esse menino “fulgurante e desorientado”, um “fluir de si próprio”, tinha um desejo ardente:

Foi esse Ad que um dia me puxou pelo braço, e mais uma urgência imperativa, porque queria ver Deus. Não lhe passava pela cabeça que esse deus que, em tempos, por vezes se mostrava, em terrível, em pastor, ou em pobre, há muito se tornara longínquo e ocioso. Nem eu lho disse; não valia a pena; isto aprenderia ele, se tivesse de aprender; nem eu lhe diria que esse deus já muito me fizera chorar, que não voltaria a mostrar-se, que um outro, cuja forma era o inimaginado, tinha vindo e que, de tão evidente, passava, por norma, despercebido.

Ele queria vê-lo porque lhe tinham dito que ele vê tudo o que os homens fazem e Ad, já que assim era, queria vê-lo também, e ver tudo o que ele faz. Ensiná-lo a orientar-se na rua não fora evidente, mas estava ao nosso alcance. Mas como dizer-lhe que uma boa nova fora anunciada a toda a criação?

---

<sup>38</sup> LLANSOL, 2011b, p. 58.

Peguei-lhe na mão e levei-o para a sala de pintura, nesse momento, vazia. Sentei-me numa cadeira baixa, e puxei-o para cima dos meus joelhos. Peguei-lhe na cara, virei-o para mim, e intimei-o:

– Ad, olha para mim – ele fixou-me com os grandes olhos. Tu nunca verás outro deus, que não este – disse-lhe, num jato.<sup>39</sup>

O menino queria ver a Deus e viu um *corp’a’screver*. Encontro intenso, leve de peso e carregado de sentido. Trata-se de encontrar a substância, que é o real, e Deus, do qual somos parte, esse Deus que não está além nem aquém do humano. “À minha volta tudo é há”,<sup>40</sup> ou seja, tudo é Texto, tudo é divindade, tudo é *Eus*, Deus sem o *D*: o pronome “eu” lançado no infinito redemoinho do *modus*. Movimento incessante. Desdobramentos. Eternidade. Sobre o *Há*, o filósofo Emanuel Lévinas escreve:

Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos o ouvido de uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse o barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o fato de que “há” não se pode negar. Não que haja isto ou aquilo, mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto que se pode imaginar, antes da criação: há.<sup>41</sup>

No *Há*, o ser intensifica a acuidade do seu olhar e se conjuga à paisagem: “a paisagem é o terceiro sexo”.<sup>42</sup> Sabemos que a *Ética* orienta o homem ao efetivo conhecimento das paixões tristes, que refreiam sua potência de agir, e como se empenhar nas ações que aumentam essa potência. Esse empenho só visa um alvo: a alegria.

Espinosa era polidor de lentes. Também o seu pensamento, a sua filosofia, ofertou ao humano um *mais ver*. Llansol, legente de Espinosa e com a liberdade plena de um *corp’a’screver*, erigiu a sua textualidade com as suas próprias lentes. Na passagem a seguir, a narradora de *Onde vais, drama-poesia?* recorre a um

<sup>39</sup> LLANSOL, 1994a, p. 137-138.

<sup>40</sup> LLANSOL, 2011b, p. 108.

<sup>41</sup> LÉVINAS, 2007, p. 40.

<sup>42</sup> LLANSOL, 2000b, p. 44.

oftalmologista, pois percebe que precisa trocar os óculos. Lá, o fulgor de seu companheiro filosófico estará presente. É ele quem lhe oferta as lentes da liberdade:

É para ver ao perto? – perguntou.

Sim, leio muito.

Que idade tem?

53 anos.

Os seus olhos não têm idade, diz, depois de os ter observado numa das suas máquinas. Tem até aspectos curiosos. (...)

experimenta sobre meu rosto diversas lentes, procura conjugá-las

com armações (...), testa as diversas possibilidades do meu rosto, olha-me

e ambos sabemos que poderia ser Spinoza a cuidar da companheira que não teve

e que ele parece não ter;

*o aberto, por instantes, viera pôr-se de permeio entre nós*

inibo-me perante as armações mais caras; há apenas uma ao alcance das minhas posses, mas é aquele de que menos gosto; seria um triste *jugement positif*; talvez para se distanciar daquele breve encontro filosófico, ou apenas físico, vai dizendo, enquanto passo os dedos sobre a armação da minha preferência, “as dioptrias são a medida da potência das lentes” (...)

Leve-a, diz-me, ao entregar-me a armação mais bela, é de uma cliente que nunca veio buscar. Se gosta desta, é para si.<sup>43</sup>

Essas lentes de *mais ver* foram doadas pelo companheiro filosófico, mas a narradora já tem olhos de ler imagens, olhos que não têm idade e que aprenderam a ler eternidade no vivo. Essas lentes, através das quais pode-se entrever a eternidade e a olhar, sem o corte da temporalidade, a paisagem do *mundo de seiscentos milhões de anos*, são feitas a partir do precioso cristal da liberdade. Para se atravessar a paisagem eterna e sem tempo da textualidade, é imprescindível ter diante dos olhos essas lentes de *ler eterno*. Assim o texto. Assim a Substância. Assim o *Há*.

Segundo análise de Lucia Castello Branco, a experiência de quem se deixa atravessar pelo texto de Llansol é da ordem da conformação dos corpos. Trata-se,

---

<sup>43</sup> LLANSOL, 2000b, p. 293.



portanto, de uma experiência da expansão da potência de agir: a expansão do pensamento rumo à ação.<sup>44</sup> A Substância narra-se na liberdade anterior e posterior do *Há*. “Há o presente das coisas presentes, presente das coisas passadas e presente das coisas futuras.”<sup>45</sup> Há o Um e há o Texto. O texto, que é “a alegria que me espera na linguagem”.<sup>46</sup> Para o ser amalgamar-se ao *Há*, “colocar o coração na proximidade da paisagem deve bastar”.<sup>47</sup> “E vejo nas luzes do horizonte que cai sobre o mar até que ponto o espírito é igualmente o nome do corpo”.<sup>48</sup>

### 1.3 “Viver a escrever passeando entre imagens”

Com passos de letra é possível palmilhar a paisagem, recebendo no olhar e no corpo a matéria dos afetos. O olhar colhe, acolhe, afeta e é afetado. Em Maria Gabriela Llansol, podemos perceber uma perspectiva de olhar de raiz espinosista, pois se trata de afecções do olhar. Tais afecções, apreendidas na visão e assimiladas pelo *corpo de afectos*, acionam um *corp’a’screver*.

No dia 28 de maio de 1997, Llansol vai ao museu Berardo e, designando-se por “canibal de olhos”, indaga-se sobre como intervém a memória de quem não tem grande memória no ato de ver:

Enquanto passo na vastidão das salas, olhando,

sei que é o sumo da memória que está por detrás, como uma das fontes deste acto de ver. Esse *sumo* é imediatamente criativo, e tudo o que é acessório se destaca dele. Perco então a memória; mas tudo conflui para um pináculo do que é posto sob a visão, e faz. Foi nessa atitude de pináculo perscrutando o horizonte interior do cassino – que já não é agora – que deparei com o facto de

<sup>44</sup> BRANCO; ANDRADE, 2007, p. 231.

<sup>45</sup> AGOSTINHO, 2010a, p. 20.

<sup>46</sup> LLANSOL, 2003b, p.88.

<sup>47</sup> LLANSOL, 1994a, p.139.

<sup>48</sup> LLANSOL, 2011b, p.165.

que todas aquelas coisas de concretude estética estavam envolvidas pelo espaço até as paredes, pelo brilho branco do chão, e pelo revérbero de umas obras nas outras.<sup>49</sup>

Na textualidade não há poder sobre os corpos e, dessa forma, é indefinida a abrangência do olhar. Em Llansol, não temos o *olhar* como borda do receptáculo da memória, mas como memória de paisagem. Lembremos que, sendo a paisagem o terceiro sexo<sup>50</sup> e havendo uma maneira distante de fazer amor – pelos olhos e pela palavra –,<sup>51</sup> o ato de ver funde-se ao ler para uma experiência do eterno. Assim, é possível ao ser, evocando-se o pensamento de Espinosa, sentir-se amalgamado à paisagem, à natureza, à Substância.

Mas ainda estamos com Maria Gabriela Llansol, que passeia pelo Museu Berardo e vê um quadro no qual está representada uma mulher franzina com um livro na mão. Nesse ver, poderia também estar o traço da memória: poderíamos saber, através da narradora, que a pessoa retratada no quadro é Madame Georges Hilaire e que a obra é de 1935. Mas não. Se a memória é da paisagem, não há *eu*. Limpo o figurino da inteligência,<sup>52</sup> pode-se amalgamar o *se* que vê ao olhar. A mulher do quadro, acedendo ao chamado do olhar que a vê – olhar de fazer amor – vem a ser figura:

(...) E comecei a aperceber-me de que a população dos quadros podia existir dentro das portas de uma cidade, a cidade sem museu, em que à entrada das casas, como habitantes, havia quadros, nesta, por exemplo, o retrato de uma mulher com um vestido azul que, no quadro, é verde, mas que no texto, à porta dessa casa, o sumo da minha memória vê como vermelho. É de Balthus, e eu gostaria de viver a escrever passeando entre imagens.

Dirijo-me a ela:

– Mulher, que não tens seios, tens vestido comprido, só cabeça, e um livro na mão. Que és magra, como o teu livro pequeno na mão esquerda, apoiada, no antebraço, pela direita.

\_ Estás à espera de alguém?

– Não, não estou.

– Por que olhas para mim, de testa franzida, e não para o livro? Por que pareces tão magrinha com uma cabeça tão grande? Por que tens uma cadeira

<sup>49</sup> LLANSOL, 2009b.

<sup>50</sup> LLANSOL, 2000b, p. 44.

<sup>51</sup> LLANSOL, 1977, p. 11.

<sup>52</sup> LLANSOL, 2003b, p. 29.

de costas para ti?

– Não quero sentar-me. Quero olhar-te. Mas perdi a memória e, por falta dela, não sei ler o livro, que se tornou um objeto quase seco na minha mão. Se eu me sentar na cadeira \_\_\_\_\_ .  
Deixas de olhar para mim.<sup>53</sup>

A partir desse fragmento, podemos inferir que o chamado a ser figura advém, também, de um elo entre o olhar e a paisagem. A figura emergirá, assim, do olhar que faz amor com a paisagem. No que se refere à *Mulher de Balthus*, poderemos vislumbrar traços de uma das figuras essenciais do texto llansoliano: Témia. Essa figura será estudada no Capítulo 2 e, mais detalhadamente, no Capítulo 3. As figuras llansolianas trazem em si um potencial de metamorfose. Témia, na obra *Um beijo dado mais tarde*, será *a rapariga que teme a impostura da língua e*, em *O jogo da liberdade da alma*, *a rapariga desmemoriada*. O que interessa aqui é conseguirmos identificar traços de desmemória na *Mulher de Balthus*. Ela perdeu a memória e não sabe ler o livro que segura nas mãos. Témia, também, temendo a impostura da língua e, mais tarde, desmemoriada, revelar-nos-á como é a linguagem aprendida na visão e como é possível orientar-se pela intuição de que “o amor é uma alegria acompanhada de uma causa interior”.<sup>54</sup> Vejamos.

---

<sup>53</sup> LLANSOL, 2009b.

<sup>54</sup> LLANSOL, 2003b, p. 68.

## CAPÍTULO 2

## As figuras em jogo

A obra é *Um falcão no punho*, diário de Maria Gabriela Llansol, escrita entre 1979 e 1985, em Jodoigne e Herbais, na Bélgica. Precisamente na página 52 está a primeira centelha de uma explosão: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em qual real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”<sup>55</sup> Olhos postos nesse fragmento e está instaurada a nova ordem de questionamentos para aquele que lê confortavelmente, tendo à mão todo o aparato de códigos que a *literatura* lhe deu. Eis a nova ordem: o desamparo. A ensaísta portuguesa Silvina Rodrigues Lopes descreve exemplarmente como é recebido, pelo leitor comum, esse texto nascido de um amálgama de mutações:

A escrita de Maria Gabriela Llansol deixa o pressentimento de um mal estranho: uma doença secreta envolve a imagem que de nós formamos como um todo articulado em faculdades. Desfazendo nós, anulando evidências, o mal despedaça, reparte-nos pela escrita, tudo participa da mutação e da permanência da escrita.<sup>56</sup>

E a primeira *evidência* que o texto de Llansol anula é a que corresponde ao pensamento de que aquele que escreve é senhor absoluto de *sua* obra, um demiurgo que detém em sua pena o poder da vida e da morte. O texto de Llansol caracteriza-se por um gesto de abdicação da autoridade daquele que escreve uma fuga para fora do abrigo do poder e da truculência da representação. Sobre essa evasão para fora dos limites do poder, Llansol escreve: “Como ser civil, conheço o presente, o passado e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há

---

<sup>55</sup> LLANSOL, 2011c, p. 52.

<sup>56</sup> LOPES, 1998, p. 7.

poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte.”<sup>57</sup>

Se a História se escreve a partir do olhar dos vencedores e a escrita de Llansol recusa-se a se identificar com o poder, então, pode-se dizer que esta escrita encaminha-se para um lugar exterior à História. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, o texto llansoliano assume “uma postura de errância, a qual define um espaço/tempo que não é o da História, mas o de errar, sair, fluir, no duplo sentido da ausência de finalidade e de limite”.<sup>58</sup> Basta observarmos os nomes das duas trilogias de Llansol, *Geografia de rebeldes* e *O litoral do mundo*. “Geografia” e “litoral” sugerem arquétipos da exploração, da audácia e do desejo pelo novo, enquanto a história figura como um depósito dos despojos do passado. Assim, em Llansol, podemos observar um texto que realiza um movimento da abdicação do poder em direção ao desejo pelo novo: “O novo não seria fundado sobre a pedra nem sobre o mar, mas no ato de lançar à terra a semente de uma árvore que criará o jardim que o pensamento permite.”<sup>59</sup> Sem um paradigma autobiográfico centralizador, o texto de Llansol tende a primar pela des-hierarquização do vivo: “vivos no meio do vivo”.<sup>60</sup> Segundo análise de Manuel Gusmão:

Este mundo textual, a “difícil textualidade” que conhecemos pelo nome “Llansol” tende ser a figuração intensamente metamórfica ou regida por uma múltipla metamorfose de um espaço-tempo de várias maneiras compósito transtemporal ou transmigrante. Este espaço-tempo é habitado por populações cuja heterogeneidade não impede a comunicação entre os “reinos”, o mineral, o vegetal, o animal e o animal humano.<sup>61</sup>

Por conseguinte, a textualidade de Llansol não concebe o humano como ente de maior relevo no meio do vivo. Esse texto instaura um espaço de hospitalidade, de um acolhimento e de um chamamento constantes àquele que lê e também *escreve* junto com

---

<sup>57</sup> LLANSOL, 2011c, p. 123.

<sup>58</sup> LOPES, 1998, p.60.

<sup>59</sup> LLANSOL, 1988, p. 88.

<sup>60</sup> LLANSOL, 1994a, p. 120.

<sup>61</sup> GUSMÃO, 2004, p. 284-285.

o texto, pois não se trata de um texto que se erige a partir de um saber em definitivo, mas de um saber em aprendizagem. Segundo Llansol:

De resto, no fundo, é a mutação das percepções que este texto pede. E a dificuldade de entrar nele é porque é muito difícil mudar de percepção quando se começam a criar outras relações no próprio estado. Porque vivendo no mundo habitual não se consegue mudar de percepção: ele é tão invasor, que é quase tão difícil mudar de percepção.<sup>62</sup>

E Llansol nos convida a habitar um mundo de *seis milhões de anos*. Este mundo não é regido pelo poder do príncipe, nem tampouco se deve somente ao homem, pois, a partir da textualidade de Llansol, podemos crer que o pensamento não é um privilégio do humano. O texto de Llansol refere-se ao vivo des-hierarquizado, encaminhando-se para a contemplação “do rosto pleno e radioso da alegria”.<sup>63</sup>

É desejo desse texto, conceber “um mundo humano que aqui viva”.<sup>64</sup> E viva em liberdade e alegria, não estando, pois, condenado a perecer sob o poder do príncipe. A boa nova que se faz ouvir no texto llansoliano é que é preciso passar do poder ao desejo para se experimentar plenamente a liberdade. O poder, como se sabe, é o poder de chegar à morte; já o desejo pode ser o de *textualizar*:

Eis o que realiza a música do homem nu quando o último acorde soou, e ele se levantou do piano e se vestiu. E pensei que a comunicabilidade das artes – mesmo a de amar – não tem poder.

Quando já morta atravesso a rua (ou tem?, pergunto), vejo o nu refletido no rio que dela corre. A *comunicabilidade* das artes (que palavra estranha!), mesmo a de textualizar, ou seja, a de tornar o amor infinito; seria apenas uma (...) constatação da noite. Se essa certeza me acompanha, a sensação, no entanto, de ter escrito uma *coisa firme* sobre o conhecimento e o seu amor não me abandona.<sup>65</sup>

## 2.1 “Um eu é pouco para o que está em causa”

<sup>62</sup> BARRENTO, 2008c, p. 89.

<sup>63</sup> LLANSOL, 2004a, p. 255.

<sup>64</sup> LLANSOL, 1990b, p. 106.

<sup>65</sup> LLANSOL, 2003b, p. 9.

Se Maria Gabriela Llansol, em seu texto, pronuncia-se tendo um *eu* como instância enunciativa, esse pronome tende a: assumir uma espécie de “concauidade”, que abrange diversos entes e realidades, ou a se dissolver no vivo. Sobre esse traço marcante da obra llansoliana, Silvina Rodrigues Lopes deu a conhecer a tese intitulada *Teoria da des-posseção (ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, por meio da qual descreve como Llansol, com seu texto, afasta-se da literatura representativa e da sombra do poder. Enquanto a literatura realista define-se por um viver possuído pela representação, a obra de Llansol define-se por uma des-posseção, um despojamento do eu. Essa des-posseção

dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de deixar-se absorver pela leitura. De incorporar o outro ou de lhe identificar. O que se passa é a deslocação para um ponto, onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor, remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum.<sup>66</sup>

E Llansol dirá, em uma de suas obras mais importantes, que “um eu é pouco para o que está em causa”.<sup>67</sup> Mas o que está *em causa*? Ora, tudo o que se compreende por *vivo*, do qual o humano é apenas uma partícula. Observemos, nesta passagem de *A restante vida*, segunda obra de sua primeira trilogia, como essa des-posseção se dá:

(...) na casa, os seres encontravam-se não se reconhecendo, ou passavam uns pelos outros fascinados, e assim se tecia um tecido consistente, em que o espaço e o tempo não deixavam nem rugas, nem vestígios; ninguém era louco nem célebre, nem pobre, nem ignorante, nem velho, nem novo, e o próprio cão Jade se sentava à mesa e, com os olhos tão doces, tomava a palavra (...).<sup>68</sup>

Para um efetivo contato com o texto llansoliano é necessário que o leitor se dispa dos vestígios da representação e das hierarquias. No fragmento anterior, não se concebe nenhum dos entes convocados à cena como sendo mais ou menos importante.

---

<sup>66</sup> LOPES, 1998, p. 11.

<sup>67</sup> LLANSOL, 2000b, p. 182.

<sup>68</sup> LLANSOL, 1982, p. 44.

Encontram-se numa casa e não se reconhecem. Um dos aspectos que aparecem com grande relevo no texto de Llansol é a casa: lugar onde se abolem as hierarquias e esboroa-se o tempo. A casa torna-se, por assim dizer, o lugar de encontro e possibilidades, onde o *eu* não se reconhece e ter voz não é, de modo algum, privilégio do humano. Sobre esse ato de arriscar a identidade e empenhar-se numa tarefa bem maior que a própria vida, Maurice Blanchot escreve:

Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência, perde o poder de dizer 'Eu'. Perde então o poder de fazer dizer 'Eu' a outros que não ele. Tampouco pode dar vida a personagens, cuja liberdade seria garantida por sua força criadora.<sup>69</sup>

Uma figura do texto llansoliano que poderá exemplificar com mais exatidão essa des-posseção e essa “perda do eu” é o pobre, que representa o desejo, e não o poder. O pobre traz, potencialmente em si, as células da metamorfose. Para o pobre não há outra lei senão a da errância, da evasão à unidade social e, concomitantemente, a da fuga às tentativas de classificação.

O pobre é, no texto de Llansol, a figura que mais radicalmente arrisca a sua identidade, uma vez que não pactua com as dissimulações do social, não tende a lutar pela servidão como se se tratasse da liberdade. O pobre é a figura que intersecciona a tríade da textualidade: o texto, o que escreve e o que lê, justamente no ponto em que é paradigma da perda, do despojamento. No que se refere ao texto, a figura do pobre se faz presente por meio da liberdade e da experiência de colocar-se à margem da literatura, fora do poder e, organicamente, criar as suas próprias leis. Em se tratando daquele que escreve, a figura do pobre materializa-se no ato de romper com a *mimesis*: para Llansol, não há metáfora, ou uma coisa *é*, ou *não é*; não existe o *como se*.<sup>70</sup> Ainda a essa figura subjaz aquele que se deixa atravessar pelo texto llansoliano, pois, a esse ato,

---

<sup>69</sup> BLANCHOT, 2011, p. 18.

<sup>70</sup> BRANCO, 2007, p. 103-114.



que Llansol designa por *legência*, urge uma nudez de conceitos e um rompimento com o que o cânone instituiu como sendo ou não literatura. Um texto que caminha para longe do poder, como vimos, só poderia então aconselhar que se evolua para pobre:

Se vim para acompanhar a voz,  
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,  
montanha,  
campo raso,  
praça de cidade,  
prega do céu – *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir como bate, num latido na minha mão fechada. Como ao entardecer solta, tantas vezes, um grito súbito: - Poema que me vens acompanhar, por que me abandonaste? como me pede que não oiça nem veja, mas me deixe absorver, me deixe evoluir para pobre e me torne ao seu lado, uma espécie de poema sem eu.<sup>71</sup>

## 2.2 As figuras ou o desejo insustentável de eternidade

Nomeamos anteriormente os seres que comparecem ao texto de Llansol por *figuras*. Mas, o que realmente isso quer dizer? Diferente das personagens da escrita tradicional, as figuras do texto llansoliano surgem do dinamismo da experiência quotidiana, são imagens vivas que se transformam e se desdobram. Sobre as figuras, Maria Gabriela Llansol escreve:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo, mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece, o texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto, a que chamo figuras e que na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos.<sup>72</sup>

As figuras llansolianas conjugam em si um potencial de metamorfose, são desdobráveis e passíveis de ressurreição. Llansol afirma que alguém que existiu historicamente pode ser uma figura, mas, por esse potencial, as figuras, arrancadas do

<sup>71</sup> LLANSOL, 2000b, p. 13, grifos do original.

<sup>72</sup> LLANSOL, 2011c, p. 121.

contexto histórico, são quase irreconhecíveis no que se refere aos dados factuais de suas vidas. Um claro exemplo desta “desidentificação” é a relação travada entre Teresa de Lisieux e o Cristo na obra de Llansol *Ardente texto Joshua*.<sup>73</sup> Tal relação difere quase que completamente da que se conhece por meio da obra autobiográfica *História de uma alma*.<sup>74</sup>

Friedrich Nietzsche, Fernando Pessoa, Teresa de Lisieux, Baruch de Espinosa, São João da Cruz, Hadewijch de Anvers, o cão Jade, a árvore *Prunus Triloba*, o rio Tejo, uma casa são alguns exemplos de figuras do texto llansoliano. Llansol afirma que há um “núcleo cintilante”, que seria como uma espécie de ponto atrativo das figuras. O texto de Llansol não se desenvolve em aspectos temáticos, nem tampouco por enredo, mas segue o fio que liga diferentes *cenas fulgor*. Há, pois, unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, uma vez que não é possível saber de antemão o que cada cena fulgor trará. O núcleo de uma cena fulgor pode ser uma imagem, um pensamento, um sentimento intensamente afetivo ou um diálogo.<sup>75</sup>

As obras de Maria Gabriela Llansol são marcadas por uma constante procura pelo acesso ao mundo da imagem, que é matéria primordial da linguagem, matéria esta que sugere o chamado conhecimento de terceiro grau (Espinosa), pois diz respeito à intuição e à urgência de um agora. A respeito das cenas fulgor, Llansol escreve:

O que tenho referido raramente é que essas cenas fulgor se verificam sempre na proximidade do que chamo *ponto voraz*, e que é simultaneamente fonte de luz intensa que ilumina a cena fulgor, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo deste ponto, com a intenção de a tornar brilhante e viva\_\_\_\_\_ a cena desaparece e o olhar cega. Há assim que se ter cuidado e desviar o olhar.<sup>76</sup>

Vimos, anteriormente, alguns traços que conferem à cena fulgor um halo de

<sup>73</sup> LLANSOL, 1999, p. 49, grifos do original.

<sup>74</sup> TERESA DE LISIEUX, 2008.

<sup>75</sup> LLANSOL, 2011c, p. 122.

<sup>76</sup> LLANSOL, 1994a, p. 140

aparição, de emanação de uma energia que, em se tratando de uma imagem, tende a surgir e logo se desvanecer. Segundo Cinara de Araújo, “as figuras llansolianas são vozes que habitam o texto e descentralizam o eu”.<sup>77</sup> Dessa forma, o chamado *mundo figural* caracteriza-se por desconhecer a morte, a negação e a história, pois uma imagem não está propriamente morta nem viva, e nem é preciso que se ateste a sua importância, se é ou não passível de ser eternizada. As figuras llansolianas fomentam a deshierarquização e a textualidade, são núcleos de criação de polos de energia, de onde brotam o ritmo, a vibração, o movimento do texto. Elas correspondem a um estilhaçamento do sujeito, a uma abertura para um espaço sem tempo, onde a imagem é viva e eclode em fulgor. Vejamos uma das passagens mais enigmáticas e ao mesmo tempo pungentes da obra de Llansol, em que podemos conceber o que seja “olhar sem cindir”.<sup>78</sup> Um olho vê uma árvore no arvoredo e, nesse ato, não se percebe cisão entre o olho que vê e a coisa vista, pois a imagem é viva e já se amalgamou ao olhar:

Foi então que a árvore, partindo do arvoredo, veio à minha casa falar comigo; ou seja, pediu-me que a acolhesse ininterruptamente para aprender a ler; não lhe disse que era impossível estabelecer uma relação entre nós duas porque eu não sou árvore. Ela diz que nos tem confundido com o arvoredo, a *mim e as sombras ligeiras que eu emito. Ela viu, no pinhal, uma dessas* sombras a soprar vida sobre um animal desta casa que está doente. Ela afirma que um sopro de vida é leitura.<sup>79</sup>

### 2.3 As figuras de *O jogo da liberdade da alma*

O livro *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, é uma de suas obras na qual aparecem com maior incidência referências ao pensamento do filósofo Baruch de Espinosa. Nessa obra de Llansol, encontramos passagens que apontam para a quinta parte da *Ética* de Espinosa, na qual ele trata da potência do intelecto ou da

---

<sup>77</sup> BRANCO, 2007, p. 128.

<sup>78</sup> LLANSOL, 2002, p.13.

<sup>79</sup> LLANSOL, 1990b, p. 111-112.

liberdade humana. Estudaremos a seguir as principais figuras de *O jogo da liberdade da alma: o homem nu, o sexo de ler, o luar libidinal, a rapariga desmemoriada, Teresa de Lisieux, o legente, Jade, o amor, Baruch de Espinosa e o pai.*

Numa passagem de *O jogo da liberdade da alma*, podemos ler: “Escrever o jogo da liberdade da alma é o mesmo que sentir a existência a brincar com um álbum do futuro que repousa sobre os meus joelhos.”<sup>80</sup> Aqui, temos a palavra álbum, que sugere materialização e permanência das imagens do passado. Só que se trata de um álbum do futuro, e isso nos lança a um presente supremo, um tempo livre, eterno. Veremos, a seguir, como algumas das figuras de *O jogo da liberdade da alma* são mais desdobráveis e com maior potencial metamórfico que outras, mas como em todas elas se inscreve o signo da eternidade.

#### 2.4 O homem nu ao piano ou uma partitura de imensos silêncios

A obra *O jogo da liberdade da alma* se inicia com a cena fulgor de dois homens nus ao piano: um que executa a música e o outro que o acompanha, em nudez e silêncio. No entanto, Llansol avisa que esta nudez não é de “tipo físico”: é a música que os põe nus. A evidência é dada ao primeiro, que executa a música ao piano, e o segundo tem a sua nudez ocultada pela do primeiro. Vejamos:

\_\_\_\_\_os dois homens nus ao piano. Piano de volume e lustro. A vibração de um – o que está em primeiro plano –, oculta o outro, que até me poderia parecer vestido. O teclado do piano responde intensamente ao primeiro, mas não exclui o segundo, que, se está nu, é porque se vê claramente a nudez do primeiro. A nudez do primeiro não é de tipo físico, incluindo, no entanto, o corpo que transparece, na sua soberania, através do movimento musical.<sup>81</sup>

Esta palavra – nudez – muito tem a ver com o texto llansoliano. Sim, para

<sup>80</sup> LLANSOL, 2003b, p. 69.

<sup>81</sup> LLANSOL, 2003b, p. 7.

colocar-se à margem do que foi instituído como sendo literatura, é necessária uma nudez de conceitos e fórmulas pré-estabelecidas. Foi isso o que fez Llansol ao longo de sua trajetória. No fluir do texto de Llansol, a unidade “livro”, como um lugar de permanência e paragem definitiva do texto, não existe. Llansol, algumas vezes, referiu-se à sua obra como “o texto que ando a escrever”,<sup>82</sup> quer dizer: um texto sem o corte que se opera de um livro para outro. Aí, nesse ponto, poderíamos pensar o texto llansoliano como uma pauta musical: o caderno, onde o texto se escreve como linhas tênues de uma partitura, e o texto, como música, a fluir etéreo e livre. Vejamos uma passagem do texto llansoliano na qual essa desconstrução fica evidente:

como é possível que o tempo tenha assim passado, e destruído silhuetas tangíveis, e os corpos?  
 como é possível que eu não tenha compreendido quem éramos todos verdadeiramente na morte? Mas, também um dia, eles, os livros, não serão a nossa imagem, mas as faces apreensivas dos que nos procuram a ninfa ali deitada apunhalou o livro, e o livro num rasgo de vontade, registrou o fato; a ninfa ali deitada, espezinhou o livro, e o livro num rasgo de sensibilidade, guardou os passos mal dados; a ninfa ali deitada, queimou o livro e o livro, num rasgo de inteligência, espalhou-se no ar.<sup>83</sup>

Desse modo, o texto de Llansol, em seu ímpeto de liberdade, tende à fuga de condensar-se e estagnar-se no artefato livro. Em *O jogo da liberdade da alma*, a emissão do texto dá-se como se tratasse da execução de uma partitura musical, pois a música, ao contrário de outras manifestações artísticas, não necessita de complexos conceitos e elaboradas construções intelectuais para sua fruição: sem intermediários, ela vai direto à alma e nos desnuda, tamanho o seu potencial de liberdade. Numa outra obra, *Inquérito às quatro confidências*, Llansol exemplifica bem o que é a liberdade da música, a liberdade do texto:

O espírito do músico de mãos correndo pelo teclado eleva-se para contemplar a brisa do alto, ateando o movimento do Oratório da Ascensão. O som

---

<sup>82</sup> LLANSOL, 2011b, p. 153.

<sup>83</sup> LLANSOL, 1996, p. 85.

espalha-se pela casa, e para. O músico introduz uma alteração na diese em dó, a melodia sente-se livre e desenha de brilho o rosto ligeiramente alterado da rapariga. E a música, criando eco pela casa vê o seu corpo luminoso, lançar-se por vagas sobre a crista da melodia \_\_\_\_\_ ao encontro do seu amado.<sup>84</sup>

Notemos que a execução do “Oratório” não é feita pelo músico, no caso Johann Sebastian Bach, outra figura do texto llansoliano, mas pelo espírito do músico. Assim, em *O jogo da liberdade da alma*, a música é executada pelo homem nu ou o homem que é desnudado pela música. Nessa obra, a música e o texto caminham par a par, pois são “corpos luminescentes”: a música, indo doce e intempestiva diretamente à alma, e o texto, correndo livre, sem os muros da temporalidade e do livro, que o dividem em escaninhos. São, portanto, imprevisíveis os efeitos da música e do texto.

A tampa do piano segue aberta. O homem nu executa a sua pauta musical. A narradora escreve seus apontamentos-sentimentos sobre a música frontal. É para o sexo da narradora que o homem nu toca. Ela indaga: “o que sucederia *depois*, se a inclinação musical e o escrito se calassem na luta de se abraçar, penetrantes e receptivos um ao outro?”<sup>85</sup> Sucederia o insustentável desejo de se jogar o jogo da liberdade da alma. Uma prece? Sim, “que o texto e a música sejam fortes, simplesmente nus”.<sup>86</sup> Uma aura de eternidade, advinda do fulgor da música enquanto arte que condensa em si o gérmen da liberdade, percorre toda a obra. Trata-se da música que, abraçada ao texto, é o triunfo sobre o tempo que passa.

## 2.5 “Ninguém sabe o que pode um sexo de ler”

Na relação entre o que escreve, o texto e aquele que lê, há sexo envolvido? Sim, há: *sexo de ler*. Na obra de Llansol, o *sexo de ler* é entendido como a leitura numa

<sup>84</sup> LLANSOL, 1994b, p. 121-122.

<sup>85</sup> LLANSOL, 2003b, p. 8

<sup>86</sup> LLANSOL, 2003b, p. 23.

conjectura física, o deslocamento incessante do fulgor.<sup>87</sup> Podemos entender o sexo de ler em sua dimensão de potência de agir: “o texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém porque (...) o sexo de alguém é a sua narrativa. A sua ou a que o texto conta, no seu lugar. Assim o sexo será como for o lugar do texto”.<sup>88</sup>

Não podemos falar do sexo de ler sem nos atermos ao que Llansol designa por *luar libidinal*, que é uma espécie de eixo de atração para o sexo de ler. O luar libidinal move a leitura; pode perder a memória e lembrar-se e pode pensar. A leitura, por meio do sexo de ler, não porta nenhuma “decisão”, não se dá por meio de uma “escolha”: ela é, pois, uma causa interior. O luar libidinal teria alguma semelhança com o que Espinosa chama de conhecimento de terceiro grau, ou conhecimento intuitivo. Da leitura ordinária que se faz de um texto, pressupõe-se a vontade de ler, o desejo do conhecimento, de poder; já no texto llansoliano, o leitor (ou o legente) nasce *com* o texto, ou melhor, está a nascer constantemente por obra do sexo de ler e do luar libidinal.

Lemos, em *O jogo da liberdade da alma*, a seguinte sentença: “Ninguém na verdade, até o presente, determinou o que pode o sexo de ler.”<sup>89</sup> Isso nos remete instantaneamente à afirmação de Espinosa sobre o desconhecimento da potência do corpo. A partir da filosofia de Espinosa, concebemos que, da natureza, segue-se uma infinidade de coisas. Quais seriam essas coisas? Não é possível afirmar, pois a natureza, ou a Substância, é infinita e ninguém pode vê-la integralmente. A leitura (ou legência) e o sexo de ler, a eles também se segue uma infinidade de coisas, mas não é possível saber o que pode esse sexo. Contudo, em seu terceiro diário, *Inquérito às quatro confidências*, Llansol esboça o que poderia ser o sexo de ler:

---

<sup>87</sup> BRANCO, 2007, p. 249.

<sup>88</sup> LLANSOL, 1994b, p.16.

<sup>89</sup> LLANSOL, 2003b, p.72.

\_\_\_\_\_creio que a leitura  
 é o acto sexual por excelência. Penetra,  
 atravessa, transubstancia. É o órgão dos  
 carismas do *viator-faber*. Sempre a mística  
 os quis separar do seu órgão – o que teve  
 efeitos terríveis – admitindo, todavia,  
 que carismas e união com Deus não eram sinónimos.  
 Exatamente como não são sinónimos  
 sexo e amor. São potências, *sabores*,  
 forças experientes e eficazes. Era importante  
 que permanecessem no seio da benção.  
 Mas todos os carismas foram dados ao humano  
 Jardim do Éden. Separá-los de seu órgão  
 é enfraquecer o livre-arbítrio.<sup>90</sup>

Nessa “definição” de sexo de ler, sexo e amor não são sinónimos. Aprendemos, com Llansol, desde *O livro das comunidades*, que há “uma maneira distante de fazer amor, pelos olhos e pela palavra”,<sup>91</sup> e, nessa conjectura, o olhar é essencial para a *leitura*. Lucia Castello Branco tece um comentário bastante relevante acerca desse sexo, cuja potência ninguém sabe:

O *texto*, o *sexo*. Entre dois significantes, o rapto, o lapso de uma letra: em lugar de um duplo *t*, um *s* só. Na cena da leitura – pois que é do sexo de ler que se trata – uma letra escorre: um duplo *t*. E então somos lançados às sinuosidades de um único *s* – sexo de ler. No centro desse sexo que “permanecer-me-á oculto” reside a questão que o texto insistentemente recoloca: “\_\_\_\_\_porque é esta paixão pelo texto, ao contrário das paixões humanas, inextinguível?”<sup>92</sup>

## 2.6 “Ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória”

Vimos que a nudez, o sexo de ler, o luar libidinal, dentre outras, são figuras fulcrais de *O jogo da liberdade da alma*. Há, contudo, outro significante de enorme relevo, que percorre toda esta obra: a *desmemória*. Por meio desse significante, associado à figura de Témia, *a rapariga desmemoriada*, que em outras obras de Llansol aparece como *a rapariga que temia a impostura da língua*, podemos promover uma

<sup>90</sup> LLANSOL, 2011b, p. 95

<sup>91</sup> LLANSOL, 1977, p. 11.

<sup>92</sup> BRANCO, 2012, p. 206.



articulação entre *liberdade* e *esquecimento*. A lembrança, nesse sentido, seria como um aprisionamento, enquanto o esquecimento, uma libertação. Para Silvina Rodrigues Lopes:

Há um *esquecimento ativo*, em sentido nietzscheano, que move a escrita até o deserto das palavras autorais. Um desgaste de significados que abre para a verdade anterior: grito, gota de sangue. O teor de verdade de um texto depende de um rigor a-significante, o rigor com que o esquecimento encontra o núcleo vital do acontecer.<sup>93</sup>

Témia, *a rapariga desmemoriada*, surge em *O jogo da liberdade da alma* com a narrativa de três parágrafos:

– Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e que seja um homem.  
 – Alguém que queira ressuscitar para ti?  
 – Sim. Alguém que tenha para comigo esta memória.<sup>94</sup>

Esse diálogo, à maneira de um refrão musical, pontua toda a obra com o traço da desmemória e o desejo de que o amor (que sempre esteve) ressuscite. No começo da obra, pudemos ver a cena fulgor do homem nu ao piano e a música abraçando-se ao texto para celebrarem a liberdade da alma. O piano aberto e o homem nu, executante da música, que vai direto ao sexo de ler da narradora, são a manifestação dessa liberdade. A narradora, numa certa altura, diz à Témia:

- É preciso limpar o figurino da inteligência – E apontei imperceptivelmente com a cabeça para o piano, apesar de saber que o primeiro objeto em que pensara fora o pénis erecto do homem. Sobre ele repousa, de fato, a polissemia do toque – tocar a uma porta, tocar em alguém, tocar um instrumento – mas eu referia-me, sem qualquer ambiguidade, ao toque leve de um vestido sobre a pele.<sup>95</sup>

Eis o fator condicional para a desmemória: “limpar o figurino da inteligência”.

Os efeitos da desmemória são percebidos logo depois dessa frase: se o homem está nu

<sup>93</sup> LOPES, 1998, p. 38-39.

<sup>94</sup> LLANSOL, 2003b, p. 28.

<sup>95</sup> LLANSOL, 2003b, p. 29.

ao piano, o que se evidencia é sua nudez, mais precisamente, o seu sexo – o pênis ereto, onde repousa a polissemia do toque. Llansol, desde seu diário *Inquérito às quatro confidências*, afirma que não há nada de erotizante em seu texto, apenas “a flor do libidinal”. Então, a nudez, aqui, é um evento motivador da desmemória: é preciso que a inteligência esteja nua. Para que os efeitos da desmemória sejam logo percebidos pelo legente, Llansol recorre ao piano aberto e à música que dele nasce e ao toque de um vestido sobre a pele. Témia não se lembra que tem um corpo, nem que tem um nome: a desmemória levou-os. O “poder” de fazer com que Témia se lembre é do vestido:

Pura e simplesmente não tinha corpo. Tinha coisa. Um vivo? Diria uma narrativa, quando escrevente e leitor imaginam ter-se encontrado.

Assim ela.

Assim o vestido.

Coisa instruída para ser vestida, o vestido continuava um estranho. E ainda há quem se imagine autor. Quando naquele quarto, era ela o único autor que nele havia. Aflorava à sua falta de corpo uma memória (...).<sup>96</sup>

Aprendemos com Espinosa que o corpo não é uma entidade autônoma, regida pela mente ou fundamentada numa liberdade atribuída ao livre-arbítrio. Aprendemos ainda com o filósofo que o corpo não é senhor de sua vontade e que desconhecer as afecções, as causas exteriores, é ignorância e desconhecimento de si. A *coisa* é o sem-nome, o desconhecido. Quando a narradora de *O jogo da liberdade da alma* afirma que Témia não tem corpo, mas *coisa*, está, em outras palavras, trazendo novamente à cena a sentença espinozista, que diz: “Ninguém sabe o que pode um corpo.”<sup>97</sup> Um corpo nu, desmemoriado de si, é a imagem perfeita da liberdade. Témia precisa que o toque do vestido a relembre de que ela tem um corpo. Nesse sentido, imaginar-se “autor” ou “senhor do próprio corpo” é desconhecer as causas exteriores às quais estão sujeitos os corpos.

---

<sup>96</sup> LLANSOL, 2003b, p. 43.

<sup>97</sup> ESPINOSA, 2009, p. 101.

Témia, “absorvendo o presente em constante iniciação”,<sup>98</sup> com a nudez que, à luz de um supremo presente, indica-lhe a desmemória, nomeia o que o seu olhar e o seu toque imediatamente lhe trazem com os poucos nomes de que dispõe. A rapariga abre um objeto (que, por acaso, é um livro), e diz: “chávena”. E a narradora a “corrige”, mas ela insiste, pois esse nome, já sublinhado pelo signo da desmemória, começa a afastar-se. É, pois, o vestido quem pensa por Témia, porque suas memórias são do corpo e, assim como surgem no instante exato de um toque num objeto, ou de olhar uma imagem, elas logo fenecem. Se o vestido não afeta seu corpo em parte alguma, acentua-se a desmemória. Vejamos o que se dá quando lhe falta o toque do vestido:

Percorria o quarto.

Tomava o mundo desconhecido por um conjunto de instrumentos. Tudo era chávena. Em seguida, tudo era vestido. Falava-me como se eu fosse o eco imperfeito de sua boca. Onde ela dizia “vestido”, eu dizia-lhe, por exemplo, caso não fosse verdade, “cama”, onde aliás, tinha sua mão pousada.

De repente, seu pensamento tornava-se, de novo, insonoro,  
tirava o vestido,  
passeava-se toda nua  
sem som, sem sonho  
sem qualquer referido.<sup>99</sup>

Até aqui, a rapariga desmemoriada conhece dois nomes: o vestido e a chávena. *Vestido* será o nome que dará à alma e *chávena* o que dará ao corpo. Enquanto a palavra *chávena* sugere concavidade, espera, acolhimento, receptáculo, *vestido* indica aquilo que cobre, protege, esconde, toca e acaricia. A figura de Témia se orienta intuitivamente por uma *causa interior*: enquanto o corpo (a chávena) é o lugar da passividade, do acolhimento das afecções, a alma (o vestido) é o que afeta, toca, cobre. Assim: “o vestido vestia a chávena dentro do mundo”.<sup>100</sup>

Esse homem que a rapariga desmemoriada deseja encontrar – alguém capaz de

<sup>98</sup> LLANSOL, 2003b, p. 35.

<sup>99</sup> LLANSOL, 2003b, p. 41.

<sup>100</sup> LLANSOL, 2003b, p. 49-50.

amá-la com bondade –, segundo análise de Lucia Castello Branco, vai sendo desenhado no texto através daquilo que o distingue definitivamente da mulher: ele é o “pênis erecto”, enquanto ela é o vestido volátil sem corpo que o habite, sugerindo a alma em liberdade. Só que a breve narrativa de três parágrafos vai sofrendo mutações até culminar no desejo de leitura. E assim se escreve o desejo da narradora:

- Sim – digo-te pousando as mãos nos teus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e que saiba ler.
- Alguém que queira ressuscitar para ti?
- Sim, alguém que tenha para comigo esta memória.<sup>101</sup>

E o texto segue:

alguém que deixe espaços entre as palavras para evitar que a última se agarre à próxima que eu vou escrever  
 alguém que admita que a cartografia dos animais e da pontuação ainda não está estabelecida  
 alguém que eu possa ler diferentemente depois de me ler (...) <sup>102</sup>

E na página seguinte, lemos: “alguém que queira ardentemente vestir-se de *sanctitas*”. Lembremos esse aprendizado com Teresa de Lisieux, figura central de *Ardente texto Joshua*, de Llansol. Nessa obra, à guisa de anotação à margem num caderno, encontramos:

*hierós*: força que torna algo ou alguém invulnerável, e o protege de qualquer diminuição  
*sanctus*: o que se acha investido de *hierós* e, por esse facto, se torna intermediário entre os deuses e os homens; aquele que transpôs o *murus sacrus* sem que o seu gesto o diminua ou desfigure; uma outra qualidade de humano; aquele cujo sacrifício foi aceite; o que se deu...<sup>103</sup>

Para Teresa, isso significou o seu “sim” ao Amado e à sua Pátria. Para o legente, especificamente em *O jogo da liberdade da alma*, significa aceder ao conhecimento

---

<sup>101</sup> LLANSOL, 2003b, p. 80.

<sup>102</sup> LLANSOL, 2003b, p. 80.

<sup>103</sup> LLANSOL, 1999, p. 32.

intuitivo e iluminar o seu sexo de ler por meio do luar libidinal. Para Témia, significa deixar que a memória visite a desmemória e o presente fique sem objeto, em adoração.<sup>104</sup>

## 2.7 “Ressuscitar é o acorde perfeito”

Teresa de Lisieux, ou Santa Teresinha do Menino Jesus e da Sagrada Face, é uma figura marcante do texto llansoliano. A fulgorização de Teresa se dá em *Ardente texto Joshua*. Nessa obra, a narradora dialoga com a figura em torno do *ardente texto*, acerca da “sensualidade do invisível” e do potencial de ressurreição, concernente aos corpos que se conjugam ao amor: *amor-excesso*. E Teresa escreverá o Amor em seu caderno:

Ó minha querida madre, nunca senti tanto, como agora, quanto o Senhor é manso e misericordioso. Não me enviou a provação senão no momento em que dispusesse de força para suportar. Viesse antes, boas razões tenho para crer que me teria mergulhado no desalento... Agora, faz-me perder tudo quanto encontraria de satisfação natural no desejo que tinha do céu... Madre muito amada, agora me parece que nada me impede de voar deste mundo. Pois, grandes desejos já não tenho senão o de amar até morrer de amor.<sup>105</sup>

Não foram poucas as provações pelas quais passou Teresa: ainda era menina quando a mãe lhe faltou; em seguida, padeceu de grave enfermidade e, por fim, teve grande dificuldade para entrar para o Carmelo de Lisieux, pois era considerada jovem demais. Mas empenhou-se, com ajuda do pai e de alguns amigos, e conseguiu. Lá chegando, enfrentou enormes (reles) batalhas de convivência, sobre as quais seu amor e heroísmo sempre triunfavam. Mas a grande luta de Teresa foi a transposição das tênues paredes da vida, sem perder a fé em seu amado e a nostalgia de sua pátria celeste. Mais tarde, descobriu que estava com tuberculose em estágio bem avançado e que era

<sup>104</sup> LLANSOL, 2003b, p. 89.

<sup>105</sup> TERESA DE LISIEUX, 2008, p. 215.

iminente a sua morte. Antes, contudo, o Amor precisava ser escrito:

Senti como uma vaga que subia, subia, borbulhando até meus lábios. Eu não sabia do que se tratava, mas sabia que iria morrer e minha alma encheu-se de alegria (...) Parecia ser sangue o que eu tinha vomitado (...). Foi como um doce e longínquo murmúrio que me anunciava a chegada do Esposo.<sup>106</sup>

A morte de Teresa já se avizinhava quando, por obediência à madre superiora, a irmã Teresa do Menino Jesus escreve as memórias da companheira em um caderno. Esse caderno, posteriormente, recebe o título de *História de uma alma*, no qual constam três manuscritos: A, B e C, respectivamente endereçados à Madre Inês de Jesus, à Irmã Maria do Sagrado Coração e à Madre Maria de Gonzaga. Essa obra inscreve-se na linhagem dos grandes autores místicos, como Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz, Hadewijch de Anvers, Marguerite Porete, dentre outros.

Segundo Jacyntho Lins Brandão, a mística caracteriza-se por um transbordamento que não encontra seu lugar no discurso dito, mas é a escrita o meio que permite essa dicção. Esse transbordamento dá-se no feminino, pois está em causa o Amor, o matrimônio. Por essa razão, alguns autores místicos, mesmo São João da Cruz, em diversas passagens, se pronunciam como “a alma”, no feminino.<sup>107</sup> As obras místicas são marcadas pelo “amor-excesso”, pela perda de si no Outro, pelo aniquilamento. Sobre o tema, Silvina Rodrigues Lopes escreve:

Perder-se é um *tópos* da literatura dos séculos XVI e XVII: a experiência mística perpetua-se nesse movimento, os livros enchem-se de peripécias, sinais, visões, que são o caminhar para o êxtase, os seus arredores: a abertura de caminhos, descaminhamento. Caminhar para se perder na ortodoxia é o lugar que lança no texto místico a transfiguração do texto social medieval: as grandes peregrinações, os bandos de pobres, ou, de um modo geral, de excluídos, porque são também os loucos, os leprosos e os judeus.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> TERESA DE LISIEUX, 2008, p. 235.

<sup>107</sup> BRANCO, 2007, p. 169.

<sup>108</sup> LOPES, 1998, p. 26.

Nesse sentido, as obras de Maria Gabriela Llansol, de certa forma, dialogam com a mística, pois permitem o acesso à singularidade do real: aquele que o signo universal não integra senão à força de ser transformado em palavra de um idioma impartilhável. Lembremos que, antes de Témia ser a *rapariga desmemoriada*, ela era a *rapariga que temia a impostura da língua*. Como o transbordamento da mística dá-se no feminino e a textualidade busca essa “terceira língua, com parte no céu da boca”,<sup>109</sup> podemos dizer que tanto a textualidade de Llansol como a mística se orientam a partir de uma “causa interior”. Segundo Bataille “à experiência interior subentende-se a reunião em uma unidade aquilo que o pensamento discursivo separa”.<sup>110</sup> Na quarta capa de *Ardente texto Joshua* pode-se ler:

*Este livro.*

é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súpula da sua potência de agir.<sup>111</sup>

A *causa interior*, o *amor sive legens* e a *ressurreição* são também temas circunscritos por *O jogo da liberdade da alma*. Em *Ardente texto Joshua*, vemos os manuscritos de Teresa de Lisieux “ressuscitados”, por graça da textualidade. Em *O jogo da liberdade da alma* vemos também o amor, como memória de ressurreição, com a figura da *rapariga desmemoriada*. O ardente texto chama, e Teresa se ergue do lugar da morte e olha, pois há “uma maneira distante de fazer amor, pelos olhos e pela palavra”.<sup>112</sup>

O corpo ouviu,

<sup>109</sup> LLANSOL, 1990b, p. 7.

<sup>110</sup> LOPES, 1998, p. 65.

<sup>111</sup> LLANSOL, 1999, quarta capa.

<sup>112</sup> LLANSOL, 1977, p. 11.

e abria-se

– Não tem esperança como o texto lhe dizia

Abriu os olhos e viu a caixa

se pudesse chorar choraria

sobre todo o sofrimento em que se esvaía, era um vencido

um corpo vestido de freira morta com uma coroa de rosas na cabeça

sentiu-se ridículo

– Não sei ler. – Confessando ao texto o seu estado

(“É sem consequência”)

obteve como resposta

– Olha.

O corpo olhou \_\_\_\_\_<sup>113</sup>

Em *O jogo da liberdade da alma*, a memória de ressurreição inscreve-se como descortinar uma janela e contemplar a eternidade. Maria Gabriela Llansol aprende com Teresa de Lisieux que a ressurreição é a suprema manifestação de amor. O homem nu ao piano faz erguer-se a música no ar: a música que, sendo cifra na partitura, é letra morta, mas, quando os dedos do pianista percorrem as teclas do piano – dedos assentando-se sobre imagens –, há o acorde do som com a Substância. Depois vemos Témia a provar que o amor sempre esteve e, se por ora parece não existir, é porque se encontra grafado pelo signo da desmemória – amor que se degrada para brilhar mais tarde:

(...) dias perdidos, textos reconstituídos

ossos ressequidos à espera

que o texto renascesse em volta.

Ressurreição dos corpos

dizia-se.<sup>114</sup>

## 2.8 “Para compor, com rigor, um ramo lilás”

A narradora de *O jogo da liberdade da alma* deseja encontrar alguém que a ame com bondade e que saiba ler. Não uma leitura “comum”, mas a legência: “Ler é nunca chegar ao fim de um livro, obedecendo à sequência coercitiva das frases e das

<sup>113</sup> LLANSO, p. 1999, p. 123.

<sup>114</sup> LLANSOL, 2003b, p. 20.



páginas.”<sup>115</sup> Ler, nesse sentido, é fazer a leitura operar numa perspectiva de eternidade: ler o que está escrito, ler o que não está escrito, ler o que se escreverá – ler com o corpo. Essa leitura também é atributo dos outros animais que esperam que “entre todas as possibilidades, alguma impossibilidade se treine”,<sup>116</sup> que no rio do tempo todos os corpos, uniformemente, mergulhem e, sobre esse rio, um amplo vestido, ou manto da Substância, cubra tudo de limpidez. Eis a postura de legência:

Ter respeito no texto é parar  
e ler infinito porque  
porque  
porque é pelo seu fulgor que  
se dá com o lugar incerto  
e se acerta esse lugar em ler  
sempre

outra vez “lendo, antes de ler, a ler, depois de ler”

<sup>117</sup>

Tanto em *O jogo da liberdade da alma* como em *Ardente texto Joshua*, Llansol fala de um *Amor sive legens*, ou o Amor que quer dizer *legência*. *Legens*, lembremos, antes de significar leitura, significa aquele que colhe, recolhe, escolhe. A legência é o nome que se dá a uma leitura que estabelece relação com a máxima originalidade do texto llansoliano: uma leitura que, esquecendo a distância que se costuma conceber entre o leitor e o texto, inventa outra, entre o legente e o infinito – distância essa não impossível de ser palmilhada pelo corpo daquele que lê. Sobre essa relação física do leitor com texto, Roland Barthes escreve:

Ler é trabalhar o nosso corpo (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases (...); ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto e por isso que ele é vivo (...).<sup>118</sup>

<sup>115</sup> LLANSOL, 1990a.

<sup>116</sup> LLANSOL, 2003b, p. 23.

<sup>117</sup> LLANSOL, 1994b, p. 152-153.

<sup>118</sup> BARTHES, 2012a, p. 29.

Numa certa passagem de *Contos do mal errante*, encontramos a seguinte sentença: “prefiro ler as cartas na minha carne”.<sup>119</sup> Eis a leitura com o corpo. Assim como Llansol designou o corpo de onde provém o texto por *corp’a’screver*, ou seja, um corpo constituído de escrita, no ímpeto ininterrupto de escrever, poderíamos dizer que há também um *corp’a’ler*. A leitura, como Barthes bem nos elucidada, é algo apreendido pelo corpo e, sendo o corpo um *vivo*, o texto também o é. O corpo legente chama e o texto diz: “eis-me!” – ou o texto chama e o corpo torna-se o *corp’a’ler*. Segundo análise da ensaísta portuguesa Daniela Jones de Oliveira, o legente possui algo de figura

(...) porque nós, ao nos aproximarmos da figura, ao nos tornarmos legentes, por osmose ou por empatia, absorvemos, assumimos e também entramos no processo. Ao ser assim, ao assumirmos em nós algo de figura, também temos de assumir aquela parte que congrega para si os outros seres, tal como as figuras. E isso imputa-nos uma postura completamente diferente perante os mundos.<sup>120</sup>

Temos, como signos da *legência*, o *combate*, o *drama*, o *prazer* e o *jogo*. Mas há outro que conjuga em si esse “horizonte de expectativas”<sup>121</sup> da narradora para com o legente: trata-se de um encontro entre o legente e o texto, pois falta uma flor e esta flor que falta é fundamental. Numa carta de Maria Gabriela Llansol, endereçada à sua legente amiga Lucia Castello Branco e ao grupo de legentes que se formara na década de 1990, em Belo Horizonte, Llansol fala desse desejo de encontro, ou seja, de que o texto *se faça* a partir daquele *corp’a’screver* e com o olhar atento e amoroso do legente.

<sup>119</sup> LLANSOL, 2004a, p. 221.

<sup>120</sup> BARRENTO, 2008c, p. 138.

<sup>121</sup> “A estética da recepção tem uma primeira vertente, ligada à fenomenologia, interessada no leitor, individual, e representada por Iser, mas também uma segunda vertente, onde a tônica recai sobretudo na dimensão coletiva da leitura. Seu fundador e porta-voz mais conhecido foi Hans Robert Jauss, que pretendia renovar, graças ao estudo da leitura, a história literária tradicional, condenada por sua preocupação excessiva, senão exclusiva, com os autores (...). Essa ubiquidade é aliás sinal de um problema e, como se verá, pode-se fazer-lhe a mesma crítica que se faz à teoria de Iser: ser conciliadora, equilibrada, demasiado abrangente, tendo como consequência por um desvio, a relegitimação de nossos velhos estudos sem modificá-los, muito contrariamente ao que se pretendia. No momento, retenhamos simplesmente que Jauss chama de *horizonte de expectativa* o que Iser chamava de *repertório*: o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento; o sistema de normas que define uma geração histórica.” (COMPAGNON, 2010, p. 153-154).

Desse modo, colher a flor que falta é a tarefa do legente:

Sintra,  
4 de Julho de 1998.

(Para Lúcia Castello-Branco, e seus alunos)

Querida Lúcia,

\_\_\_\_\_ falta-me uma flor  
branca para compor, com rigor, um ramo lilás. Essas são as cores de hoje. E, para saber com rigor onde me encontro *hoje*, fui ao jornal ver-lhe a data. Comparei-a, intuitivamente e em silêncio, com a mesma data dos anos anteriores. Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para uma forma \_\_\_\_\_ ou ramo, que espero ainda ver.

Flutua sobre a linha dos livros, desde os primeiros, e  
*desde os anteriores aos primeiros*,  
que não escrevi e colho, em cada um, a flor emblemática da sua recordação. A este colher chamarei autobiografia de um legente.

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal,  
alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,  
alguém que me traga o ramo que  
fiz da minha vida (...) <sup>122</sup>

## 2.9 Jade, o mestre de legência

A figura de Jade, o cão, é recorrente na obra de Maria Gabriela Llansol. Muito mais que arquétipo de fidelidade e alegria, Jade é a figura que porta a chave da legência. Para Maria Etelvina Santos, Jade “é o mediador entre humanos e não humanos, Jade é o ser da legência, a figura do dom poético, aquele que lê pelo exercício da atenção (dos sentidos e da troca de afecto) as duas orientações que compõem a linguagem que ele conhece e que o homem tende a anular” <sup>123</sup>.

A figura de Jade traz consigo a bondade, a verdade e a eternidade e é regida por uma forma amativa de conhecimento. Jade é também o ímpar, personificação desse amor que, abrindo-se para fora de si mesmo, toca a eternidade. O nascimento de Jade dá-se da seguinte forma:

---

<sup>122</sup> LLANSOL, 1998.

<sup>123</sup> BARRENTO, 2008c, p. 106.

\_\_\_\_\_ Houve uma breve hesitação da parte de quem transportava o recém-nascido \_\_\_\_\_o meu cão Jade, há muito tempo; muito, e com grande intensidade, aconteceu durante esse tempo breve em que Jade foi deixado suspenso sobre um medronheiro sem mãe visível num berço nem celeste, nem terrestre. No lugar que toda a planta acolhe, e que o entregara ao medronheiro, sentia sobre si uma incidência animal alada, que nem era verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede.<sup>124</sup>

Hesitação. Instabilidade. Jade a nascer. Desse ser de amor, esse cão que virá, ou que desde sempre esteve, sabemos que o seu nascimento é precedido por um traço, como a inscrever essa *alma crescendo* numa dimensão na qual o *vivo* é a única designação que lhe cabe. Vimos que Jade tem a sua primeira aparição na obra *A restante vida*, da primeira trilogia llansoliana. Nessa obra, o cão Jade senta-se à mesa com as outras figuras e partilha a palavra. Para Maria Etelvina Santos, a “restante vida que advirá não conhece hierarquias da mútua não anulação. Para que sua vida se estenda ao Universo, é necessário que o vivo não humano tenha voz. Aí entra a figura de Jade”.<sup>125</sup> Em *Amar um cão*, Jade nasce sem forma definida e, nascendo assim, como “nascem” as obras de Llansol, não será possível ser surpreendido sob nenhuma categoria, porque a forma tende a aprisionar, delimitar. Esse princípio de mutação presente na figura de Jade, que não é “nem verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede”, prefigura o tácito contrato celebrado entre texto e legente: ler, não com formas pré-estabelecidas, mas com todos os movimentos e letras e olhares e mundos subjacentes ao traço. Mas essa leitura traz riscos:

Através do outro, em face do outro, sob o seu olhar, *um ser sendo* forja a sua identidade. Vejo distintamente um segmento ruivo – a trela do meu cão. Numa das extremidades estou eu; na outra, está o ruivo Jade. É-me dito, finalmente: – Ou me vences a mim; ou eu te venço a ti. – Através do Sol que há nessa palavra, faço uma aliança com o Sol e a sua grandeza luminosa, só separada deste cão por uma divisão natural.

<sup>124</sup> LLANSOL, 1990a.

<sup>125</sup> BARRENTO, 2008c, p.94.



a bater-me no corpo enquanto corria  
 felicidade, tristeza e leveza  
 eu a correr com Jade à minha frente,  
 ele, levantando a caça, e eu  
 procurando o pensamento que surgia por entre portas da paisagem.  
 – Sim. Amei-o. Levantava a caça. Fazia o que sabia. Se tivéssemos trocado  
 de lugar, ele teria procurado o pensamento. Passou a dormir sobre essa saia.  
 Nunca mais a usei.<sup>127</sup>

## 2.10 O amor como uma causa interior

Nas obras de Maria Gabriela Llansol, vemos uma nova configuração para a palavra *Amor*. Na obra *Contos do mal errante*, Llansol dá-nos a conhecer o que será um dos principais significantes de sua obra: o amor ímpar. Nela, temos as figuras de Isabôl (Isabel de Portugal), Copérnico e Hadewijch de Anvers, numa relação de amor “sem reciprocidade”, sem o traço desagregador do possessivo.

A relação que se trava entre essas três figuras corresponde à anulação do mimetismo do *eu* ao *outro*. Nessa perspectiva, o terceiro seria o segredo, o excluído pelo ciúme, pedra fundamental dessa forma de amor. Em consonância com o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, “o amor ímpar se inscreve como modo da não totalidade. Abertura, que é faculdade de um princípio feminino, que se desdobra continuamente para além de qualquer homem ou mulher, para além do pensamento em que ambos vivem”.<sup>128</sup> Vejamos um excerto da obra que esboça bem esse extremo do amor:

Os três silenciosamente beijando-se.  
 Os três beijando-se nos seios.  
 Os três beijando as vaginas abertas.

Isabôl despe-se para entrar na alma de Hadewijch.  
 Isabôl despe Hadewijch e diz *conta o amor*.  
 Isabôl diz a *vagina de Hadewijch está preparada*. Copérnico  
 entra nela e não a deixes em paz. Torna-a incandescente, ao  
 rubro. Que ela sinta o fogo, que é fogo, se perca nele e crepitem de amor e de  
 visão.

<sup>127</sup> LLANSOL, 2003b, p. 31.

<sup>128</sup> LOPES, 1998, p. 118.

Hadewijch diz: *entra na Isabôl, faz-lhe o que ela quer que tu me faças. Abre-lhe a alma onde quero entrar. O meu corpo é o dela penetrado pelo teu. O meu corpo é o dela esperando ser aberto.*

*Torna-te servo do teu pênis e não senhor das nossas vontades. Servos os três de um só senhor; o desejo insustentável de eternidade.*<sup>129</sup>

Nessa triangulação, o terceiro poderia sugerir o outro corpo amoroso que os amantes fazem ao fazerem o amor. Enquanto no amor para com o outro o “eu” se dissolve por semelhança, e para com os outros, por “justiça”, no amor ímpar, o amor abre-se para fora de si mesmo e faz com que cada “ponta” desse triângulo aponte para o mesmo lugar: desejo insustentável de eternidade.

Em *O jogo da liberdade da alma*, o amor aparece numa outra roupagem: o amor como causa interior ou como memória de ressurreição. Com Espinosa, vimos que o terceiro tipo de conhecimento é aquele que deve nortear o humano, a fim de que este possa se sentir partícipe da Substância, da eternidade. O conhecimento intuitivo, como uma causa interior, é o que move a figura de Témia para encontrar esse homem que a amará (ou ama ou sempre amou) com bondade. Témia tem a inteligência e o corpo nus. Se o vestido, por exemplo, lhe toca o seio, ela percebe que o seio existe *em ato*, mesmo não sabendo que nome dar a essa parte *afetada* de seu corpo.

Nessas duas obras de Llansol, *O jogo da liberdade da alma* e *Contos do mal errante*, o amor aparece numa escala cósmica: como uma causa interior, o amor, abrindo-se para fora de si mesmo, alcança a eternidade. Vejamos uma passagem em que podemos ver essa causa interior como fator condicional para o amor:

(...) Témia a que nunca se submete nem crê que o amanhã trará a alegria que o hoje lhe negou.

    Não cede à desenvoltura da língua,  
    e acarinha o meu olhar voltado o seu olhar para as janelas  
refulgentes da cena que se fecha  
    (há uma porta, sussurra baixinho, e diz?)  
    “Meu futuro, se a luz vem de dentro, ali começa o universo”.

<sup>129</sup> LLANSOL, 2004a, p. 70, grifos do original.

*Ali*, são as janelas iluminadas da cena.

Podemos dar, juntas um passeio ao abrir do dia, atravessando as zonas de silêncio que lhe metem medo e lhe transmitem o desejo de fugir, galopando, apaixonada, para dentro dos afectos.

Ver oralmente é a obsessão do seu lápis de cor. Enquanto ando e Témia vai adiante,  
sei

que o meu amor por ela, assim como o amor dela por mim, não teve causa exterior, apagou o *sobre* de viver, e revestiu, com lealdade, a *única forma bela*.<sup>130</sup>

O amor, apagando o “sobre” de viver, e nascido de uma causa interior, é a principal regra para se jogar o jogo da liberdade da alma: essa luz que vem de dentro é o que pode encontrar o amor, que no amor esconde o rosto.<sup>131</sup> Numa passagem de *Contos do mal errante*, podemos ler: “o amor não se dirige a ninguém, em particular, mas à reconstituição por sua parte”.<sup>132</sup> Em Témia, vislumbramos esse amor que “sempre esteve” no infinito movimento da eternidade e que só precisa ser ressuscitado ou reconstituído através do encontro com o homem que, ressuscitando para ela, possa amá-la com bondade. Nas duas obras, o amor aparece como que uma propriedade intrínseca da eternidade, e não como fruto de afecções hierarquizadas que tendem a uma relação de poder. Em *Contos do mal errante*, ele é configurado por meio de uma triangulação, da inserção do terceiro elemento na cena amorosa e, em *O jogo da liberdade da alma*, o amor é fulgorizado como algo que por ora se obscurece para mais tarde brilhar, como Témia, a tentar lembrar-se do vestido que traz em seu corpo.<sup>133</sup>

Ao longo de *O jogo da liberdade da alma*, uma questão vai sendo colocada: há o amor, como uma alegria acompanhada de uma causa *interior*? Tal questionamento advém do pensamento de Espinosa, a saber: “o amor é uma alegria acompanhada de uma causa exterior”,<sup>134</sup> ou seja, o amor teria que, obrigatoriamente, estar vinculado à casualidade exterior. Se o conhecimento intuitivo é, dos três, o essencial à liberdade

<sup>130</sup> LLANSOL, 2003b, p. 69-70.

<sup>131</sup> LLANSOL, 2004a, p. 251.

<sup>132</sup> LLANSOL, 2004a, p. 27.

<sup>133</sup> LLANSOL, 2003b, p. 33.

<sup>134</sup> ESPINOSA, 2009, p. 108.



humana, então, com Témia, *a rapariga desmemoriada*, ele encontra o seu ponto de esteio, pois a memória sempre está sujeita a causas exteriores, sempre a reter despojos do passado. Nessa vertente, estar desmemoriada significa estar livre, e o amor como *causa interior* caminhará de mãos dadas com a desmemória, no desejo de se jogar o jogo da liberdade da alma. Em *O jogo da liberdade da alma* e *Contos do mal errante*, vemos a palavra *amor* reconfigurada pelo signo da eternidade:

Vereis que pouco a pouco  
as letras irão rolar do próprio nome:  
amor sem m  
amor sem o  
amor sem r  
amor sem a

fica o silêncio em que,  
vos dareis uma à outra,  
ponto final na chama.<sup>135</sup>

## 2.11 “Corro veloz porque o recado que trago é jubiloso”

Inúmeros são os exemplos capazes de ratificar o quanto alguns conceitos da filosofia de Espinosa encontram-se transpostos para as obras de Maria Gabriela Llansol. Além desses conceitos, podemos encontrar Espinosa como figura do texto llansoliano. A figura de Espinosa aparece em diversas obras de Llansol, tais como *Lisboaleipzig II*, *Um beijo dado mais tarde*, *O senhor de Herbais* (2002), *Os cantores de leitura* (2004), dentre outras.

Em *O jogo da liberdade da alma*, a figura de Espinosa não aparece tantas vezes assim, se comparada a outras obras. No entanto, dentre as obras de Llansol, todas inegavelmente marcadas pela filosofia de Espinosa, é nessa que o filósofo está presente de forma tutelar. Tanto que, na última cena fulgor de *O jogo da liberdade da alma*,

---

<sup>135</sup> LLANSOL, 2003b, p. 93.

quando a narradora faz referência a um biografema de Llansol, a morte de seu pai, lá está Espinosa também como uma espécie de figura paterna de sua textualidade.

Passagens como a que se segue podem exemplificar bem isso:

As oliveiras surgem subitamente numa colina e aumentam o texto. Confirmam a paisagem constituída por colinas livres. O meu acorde com a substância é vê-las, o das colinas é serem uma bandeja de oliveiras colocadas sobre um pano/chão castanho, desenhado a verde – e o do infinito é perder-se neste lugar.<sup>136</sup>

Aqui destacamos as expressões: “paisagem”, “acorde com a substância”, “colinas livres” e “infinito”. Um nome vem lançar-se sobre o texto, à guisa de sombra protetora, nascendo dessas palavras: Baruch de Espinosa, autor de *Ética*. Em *O jogo da liberdade da alma*, concebemos a liberdade como uma causa interior, e, para alcançá-la, é necessário que o humano esteja em plena posse do terceiro gênero de conhecimento e das suas faculdades de leitura, leitura com o corpo. Nesse sentido, a *desmemória* de Témia sugere algo interior, um corpo senhor de sua potência de agir e não constrangido por causas exteriores. O aumento da potência de agir, segundo Espinosa, está ligado à alegria. Para o filósofo, os dois afetos principais são a alegria e a tristeza e os demais são como teias rizomáticas desses dois. Enquanto a alegria aumenta a potência de agir, a tristeza a refreia. Témia quer uma alegria interior, não condicionada às afecções: uma alegria sempre presente. Vejamos uma das aparições da figura de Espinosa no texto:

Nesse lugar controverso, imagina como seria recebido Spinoza, a dizer:

– O amor e o desejo podem ser excessivos.

Imagina que aconchega ao peito seu velho roupão e que, passados uns segundos, murmura alto por haver decorado:

– A alegria, *hilaritas*, nunca é sobreabundante. Pelo contrário, é sempre boa. – Um corpo rola no silêncio do que diz, há uma memória que se cala, um espelho reflete um beijo e, a seguir, um ombro nu. Podes crer, esta é a primeira definição do conhecimento intuitivo.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> LLANSOL, 2003b, p. 15.

<sup>137</sup> LLANSOL, 2003b, p. 61.

Témia tem a memória e o corpo nus. A memória, como bem elucidou Lucia Castello Branco, é como uma absurda valise, cujo fundo se perdeu,<sup>138</sup> um receptáculo da casualidade exterior. Témia, sendo desmemoriada, anula esse potencial escravizador da memória e, como quis Espinosa, age segundo uma causa interior, ou um primeiro pensamento verdadeiro. Vejamos outra aparição de Espinosa em *O jogo da liberdade da alma*:

Olhámos. Estás sentada no meu colo.  
 Olhámos, no pátio de Paviljoensgracht.  
 – É o teu amigo – dizes. – Sim, é o desconhecido que te sorriu – Spinoza,  
 de seu nome. – Ele sorri e somos ainda crianças, a olhar um jovem celibatário  
 de cabelos sobre os ombros, e de olhos muito grandes, e um nariz que deve  
 farejar com pertinência, e lábios sensuais

que, sobre a sua Bíblia,  
 aberta no Gênesis,  
 brinca com duas aranhas.  
 Ele ri  
 elas combatem,  
 o gênesis está destinado apenas à vencedora apenas,  
 a mais fraca corre para as margens do paraíso e o jovem,  
 com um simples movimento de dedo,  
 barra-lhe a saída,  
 volta ao combate,  
 e nós, ainda crianças,  
 olhámos a natureza *sive deus*.<sup>139</sup>

Nessa passagem, podemos ver a narradora e Témia ainda crianças e Espinosa como um jovem de cabelos sobre os ombros e lábios sensuais. Aqui, a figura de Espinosa aparece acentuada por um traço jocosos e desmistificador: um filósofo que brinca e ri. Sobre uma Bíblia aberta, ele se diverte com duas aranhas que passeiam sobre a página. É sobre o *Gênesis* que elas andam. A gênese, o princípio, a origem está destinada à mais forte, aquela que, não sendo herdeira da culpa e do medo, não irá abrigar-se às margens do improvável paraíso.

Em *O jogo da liberdade da alma*, Llansol também se serve de alguns conceitos

---

<sup>138</sup> BRANCO, 1997, p. 62.

<sup>139</sup> LLANSOL, 2003b, p. 65.

espinosistas, tais como *corpo* e *afecções*, em diversas passagens. Llansol afirmou em seu diário *Um falcão no punho*: “a punição de escrever é árdua, tanto como o dom”.<sup>140</sup> Sim, porque há risco e perda. Como Fernando Pessoa que, sendo chamado a ser figura, sofre uma metamorfose em seu nome: escrito de trás para frente, lemos *Aossep*, sem o *p* final – perde-se o *p*, *p* de pluma, *p* de palavra, *p* de pessoa. Vejamos a metamorfose que sofre uma das proposições de Espinosa ao passar pelo texto de Llansol:

(...) o Corpo, escrevia então,  
(a Leitura, escrevo agora)  
é composto de um grande número de indivíduos de natureza  
diversa e, por consequência, pode ser afetado de maneiras  
muito diversas por um só e mesmo corpo e,  
inversamente,  
uma vez que uma só e mesma coisa pode ser afectada de numerosas maneiras,  
poderá, escreve ele sobre a água em que mergulhamos, afectar  
uma só e mesma parte do corpo,  
  
de maneiras múltiplas e diversas.<sup>141</sup>

Interessante essa articulação que Llansol faz entre *Corpo* e *Leitura*. Em ambos, sugere-se um lugar de espera, de acolhimento e, por que não dizer, de afecções. Assim como em Espinosa, o aumento ou diminuição da potência de agir dá-se no trânsito entre a alegria e a tristeza, ou de afetos ramificados desses dois. No fragmento citado, o trânsito, ou melhor, a mutação que sofre a proposição de Espinosa, é percebida do corpo à leitura. A leitura, aqui, aparece como conformação de corpos, os quais, por sua natureza diversa, afetam e são afetados.

Anteriormente falamos em um *corp'a'ler*. Essa imagem torna-se exemplar no que se refere à permanência de um corpo, cujo aumento ou diminuição da potência de agir está intimamente ligado ao aumento ou diminuição da capacidade de *ler*. Com efeito, é possível, através do corpo, ou da leitura, termos a experiência da eternidade:

---

<sup>140</sup> LLANSOL, 2011c, p. 81.

<sup>141</sup> LLANSOL, 2003b, p. 84-85.

Essa ideia que exprime a essência do corpo sob a perspectiva da eternidade é, como dissemos, um modo definido do pensar, que pertence à essência da mente e que é necessariamente eterno. Não é possível, entretanto, que nos recordemos de ter existido antes do corpo, uma vez que não pode haver, nele, nenhum vestígio dessa existência, e que a eternidade não pode ser definida pelo tempo, nem ter, com este, qualquer relação. Apesar disso, sentimos e experimentamos que somos eternos.<sup>142</sup>

Aprendemos com Maria Gabriela Llansol que o corpo é “materialmente frases”, que o corpo é *leitura*. Nele e com ele é possível *ler* eternidade na Substância:

Aqui não há tempo – sussurrou-me o texto, e os ouvidos humanos puseram-se à escuta da imensidão instantânea que *há* nas palavras, a nudez infinita e sem vácuo que roda, vertiginosa, nas sebes. Todas as palavras ouviram-no, se reúnem em grupos, em sebes, pontes, fronteiras, portas escondidas onde a mente se perde a dizer e a desdizer. Mas, naquele momento, a mente não estava perdida, nem suspensa, olhava humilde, o reino da expressão soberana que, desde sempre, fora dada graciosamente ao corpo humano para que ele fizesse o jardim que mais lhe aprouvesse. No espaço íntimo das palavras vertiginosas, no espaço que deixavam entre elas, os afectos sustentavam as órbitas, os choques, as explosões, a fuga em duas, em três, em mais figuras de onde emanava a força que a nada, nem a Deus se verga, excepto ao corpo humano a *quem* foi dada.<sup>143</sup>

## 2.12 “Onde nasce uma palavra livre”

Segundo Espinosa, a eternidade também pode ser experimentada da seguinte forma: algo, deixando de existir, pode vir a existir numa outra coisa, numa outra realidade, e essa “propagação” pode se dar através da memória. Com base nesse princípio, podemos entender a relação que temos com os nossos mortos. Àquele que se encontra *com* a morte, não é possível, *a posteriori*, ter dela nenhuma ideia clara e distinta, pois, sendo a morte o encontro com algo que decompõe completamente a nossa potência de agir, só nos restam então esses abrigos para a perpetuidade e a sobrevivência: a memória e o olhar voltados para a eternidade, ou, como nos apontou a *rapariga desmemoriada*, as *memórias de ressurreição*.

<sup>142</sup> ESPINOSA, 2009, p. 228.

<sup>143</sup> LLANSOL, 1994b, p. 67, grifos do original.

“A memória visita a memória, o presente fica em adoração, sem objeto.”<sup>144</sup>

Assim começa a cena fulgor de *O jogo da liberdade da alma*, na qual Llansol põe em evidência um biografema<sup>145</sup> seu: a morte de seu pai. Mas não é só isso: há um segredo que sempre pairou sobre a casa da escritora e que precisava ser dito. E o foi em *Um beijo dado mais tarde*:

havia *um segredo*, era a trepadeira que envolvia o lugar \_\_\_\_\_ tudo tão simples:  
A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha \_\_\_\_\_; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se *a rapariga que temia a impostura da língua*, e que queria, através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto.<sup>146</sup>

Eis o fato: para que a narradora viesse ao mundo, antes dela havia sido abortado o filho que a serva da casa tinha tido com o seu pai. Também, nessa obra de Llansol, a palavra *ressurreição*, como em *O jogo da liberdade da alma*, assume a relevância de um

<sup>144</sup> LLANSOL, 2003b, p. 89.

<sup>145</sup> Roland Barthes, enuncia, em *Sade, Fourier, Loyola*, livro de 1971: “(...) Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutareos soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante (...)”. Grafado entre aspas, o neologismo “biografema” passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, do *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo: “(...) Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um “infrassaber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam o tempo todo “pontes metafóricas entre realidade e ficção” (BARTHES, 2012b, p.13-51)

<sup>146</sup> LLANSOL, 2003b, p. 12.

eixo: a narradora deseja salvar o passado, ressuscitando aquilo que vale a pena ser ressuscitado ou carece de explicação e perdão. Há uma sobreposição de inícios, dobram-se espaços, reúnem-se tempos.<sup>147</sup> E, nessa “tartamudez”, eclode o não dito, o traço desagregador de uma vida precedida por um nascimento-morte.

Em *O jogo da liberdade da alma*, é configurada uma nova “ressurreição” desse *segredo familiar*: o que vem iluminar a cena fulgor da morte do pai é um luar libidinal *inadequadamente punitivo*,<sup>148</sup> mas é preciso dar o perdão ao pai que manda matar o filho, uma vez que a *liberdade da alma* também se calca nas *memórias de ressurreição*, sendo preciso ressuscitar o amor, *esse amor*. Na companhia de Témia, *a rapariga desmemoriada*, a narradora vai ao dia em que seu pai morre:

levantei-me da cama e fui \_\_\_\_\_ estamos  
indo,  
no dia em que meu pai morre,  
ao 64 da Rua Domingos Siqueira, com uma saia azul, de peitilho  
É o mesmo vestido, lido de outro modo.<sup>149</sup>

Antes dessa viagem, por meio do comboio da desmemória e da memória de ressurreição, a narradora, nua, prepara um vestido sobre a cama e se pergunta: “Por que não agir segundo sua vida corporal?”<sup>150</sup> Ou seja, em termos espinosistas, por que não permitir à vida que se produza por si própria sem a sujeição ao mecanismo ditatorial da casualidade exterior? Llansol vai com uma saia azul para o dia em que seu pai morre, mas nos avisa: é apenas o vestido de sempre, mas lido de outro modo: o vestido, na desmemória de Témia, quer dizer *alma*. Para se encontrar com o pai que está a morrer, a narradora há de ter a alma da cor azul do infinito. E a cena fulgor segue:

<sup>147</sup> BRANCO, 2007, p. 79.

<sup>148</sup> LLANSOL, 2003b, p. 91.

<sup>149</sup> LLANSOL, 2003b, p. 90.

<sup>150</sup> LLANSOL, 2003b, p. 89.

Na sala onde agonizava só se ouvia a sua respiração, tudo  
o mais  
estava opresso, pesava.

reconhece-me,  
a rapariga que sempre fui, a seus olhos, o rapaz que  
não sou  
vai morrer sem deixar varão, porque esse mandara abortar à  
criada que amara,  
sobre o meu vestido pousava o não dito, um texto que haveria  
de ser dito,  
que, dizendo a vida, fosse capaz de abrir a morte,  
porque os últimos momentos são estranhos,

uma espécie de realidade incognoscível que, a partir de um  
dado instante imponderável,

se torna conhecida \_\_\_\_\_ o seu vivo trémulo deixara de  
oscilar, caíra.<sup>151</sup>

Nessa cena fulgor da morte do pai, a narrativa de três parágrafos novamente se faz ouvir. Entretanto, dessa vez, a narradora, pousando as mãos no peito de seu pai morto, derrama sobre ele a sua memória de ressurreição: seu desejo de encontrar alguém que saiba ler. Em seguida, vemos um diálogo entre o pai e o vestido da narradora. Da memória ressuscitada desse vestido depreende-se o afeto de que Espinosa diz desconhecer o nome: “a alegria que nasce de nós pela alegria que o outro sente”<sup>152</sup>. Ainda uma última nota precisa ser tirada do piano. Se ressuscitar é o acorde perfeito e há uma causa interior para o amor, então, a cifra desse acorde, numa língua sem impostura, quer dizer: o perdão ao pai e a ressurreição do amor.

Do vestido que vestiu a narradora para a cena fulgor da morte do pai evolva-se uma qualidade inominável, que é a *alegria excepcional*, alegria que nasceu junto ao perdão ao pai. A cena e o vestido parecem os mesmos de *Um beijo dado mais tarde*, com a diferença de que, em *O jogo da liberdade da alma*, há o perdão ao pai. Todavia, esse vestido não serve mais a um *corp’a’screver*, e ela diz: “Leva-o.” Só não se lembra a qual pai o disse: se ao seu pai, ou a Baruch de Espinosa, figura tutelar de sua

<sup>151</sup> LLANSOL, 2003b, p. 91.

<sup>152</sup> LLANSOL, 2003b, p. 93.



textualidade. Vejamos como se dá o desvanecimento da cena fulgor do *homem nu ao piano*, cena que percorreu toda a obra *O jogo da liberdade da alma*:

Levanto-me da minha pequena mesa com toalha vermelha,  
e vou colocar-lhe uma chávena de café sobre o piano  
para mantê-lo desperto  
quando chegar o momento de ele cair, de súbito, sobre as teclas. Haverá,  
todavia, um ramo baixo de árvore que, com  
vento, se aproximará da sua cabeça e, nesse momento,  
levar-lhe-ei a chávena aos lábios,

dirigindo-me diretamente com o texto para o seu âmago,  
onde nasce a alegria pela alegria que sente.

Será um dia de Outono inevitável e inesperado,  
a música será deliciosa e rápida

e, nesse instante, o piano afasta-se de nós e começa a correr  
para longe  
os dedos do homem nu,  
ainda mais nus do que o seu corpo,  
empunhando o sexo, correm atrás dele,

fazendo serpentear o movimento do meu coração. Inunda-me  
a *felicidade excepcional*.<sup>153</sup>

O homem nu, a correr, deixa cair um relógio que a narradora percebe ser de seu pai. Ela hesita, diante do fato de correr para lhe entregar o relógio ou ficar com ele. Nessa hesitação, conhecerá a matéria em que está, ou seja, um *corp'a'screver* que, por meio do *sexo de ler* e da *desmemória*, empenhou-se em jogar o jogo da liberdade da alma. Nesse jogo, não há quem perca ou quem ganhe. Há a *felicidade excepcional* que advém do encontro com o amor, causa interior. No âmago desse *jogo*, o movimento incessante da Substância. O Amor anterior e posterior aos mundos. Sim, o Amor ou o Texto.

---

<sup>153</sup> LLANSOL, 2003b, p. 96-97.

## CAPÍTULO 3

## A alma em liberdade, mais tarde

São duas as leis que regem o texto llansoliano: a de Eros e a de Polemos, ou seja, da libido e do combate. Da libido porque há o sexo de ler, sexo este que não aponta exatamente para o erótico, mas para a flor do libidinal. Do combate porque a língua é uma impostura e é preciso instaurar a nova língua “com parte no céu da boca”<sup>154</sup> e capaz de dizer o indizível. No jardim que o pensamento permite, o texto de Llansol escreve-se des-datando,<sup>155</sup> na luta contra a impostura da língua. Nesse jardim mora a flor do libidinal. Flor de legênciã.

Em Llansol, podemos conceber um processo de aprendizagem do esquecimento, ou seja, ler para não guardar na memória, ler para o não saber, ler ininterruptamente. Do ato de ler faz-se estátua ou a leitura desmemoriada. A absorção do presente em constante iniciação:<sup>156</sup> uma leitura que se encarrega do fulgor que emana de cada palavra, de cada frase: o conhecimento colhido na coisidade.

O texto llansoliano dá-se ao legente como um organismo vivo, passível de metamorfoses e sucessivos desenvolvimentos, e isso ocorre pela incorporação ao texto da flor de legênciã. O legente, ouvindo a voz que o chama e ascendendo ao pacto de bondade, também porta um potencial de figurabilidade, pois passa a descender do texto e de um corp’ a’ screver.

Por isso, a pergunta do legente, ou do homem livre há de ser: “quem me chama?”, e não “quem sou?”. Enquanto perguntar “quem sou?” representa o ser encerrado no eu, perguntar “quem me chama?” implica a integração daquele que lê ao

---

<sup>154</sup> LLANSOL, 1990b, p. 7.

<sup>155</sup> LLANSOL, 2011b, p. 25.

<sup>156</sup> LLANSOL, 2003b, p. 35.

tudo-o-que-existe, ao *Há*: é o vivo para além do humano. Pelo pacto de bondade celebrado entre o que lê e o texto, o legente é convocado a ser figura. De acordo com Maria Etelvina Santos:

Ser figura, no texto llansoliano, é encontrar-se com aquilo que o chama; descobrir qual é, em si, o desejo de perseverar no seu ser, qual movimento que esse desejo/vontade pode pôr a agir e o modo como nessa via fará o uso do seu “poder de decisão”, a caminho de uma estética da bondade. Ao homem que não sabe quem o chama, ninguém o chama.<sup>157</sup>

No texto de Maria Gabriela Llansol, “pujança” não significa “vontade de poder”, mas vontade de mudança, de arriscar a identidade. O jardim edênico da textualidade atende pelo nome de vivo e, nesse plano, por meio da língua (sem impostura) do dom poético, o humano se expande, integrando-se ao *Há*. A alegria excepcional de habitar o mundo de milhões de anos é possível pelo *sim* do legente ao texto, ao vivo, ao *Há*. A esse *Há* se pede:

Há-de-nós – que refulges no texto – santificado  
seja o teu labor, sereno e incansável,  
o azul de cada dia nos dai hoje  
e assim se prolongue a noite  
e o seu fruto – uma manhã de seda  
tão cheia de impensado como esta;  
pelas manchas das palavras que dizemos \_\_\_\_\_nos dai  
uma língua, uma trepidação de incognoscível,  
não universal mas  
exacta, que te atravesse, ó Há,  
e rasgue na terra um jardim edênico,  
desocultado,  
florescendo de é, de sempre e de aqui.<sup>158</sup>

Essa língua límpida, com trepidação de incognoscível, é a língua do dom poético, sem mancha, sem impostura. Témia, a rapariga que temia a impostura da

---

<sup>157</sup> SANTOS, 2008, p. 124-125.

<sup>158</sup> LLANSOL, 1997, p. 11-12.

língua, de *Um beijo dado mais tarde*, recebê-la-á como herança e, com ela, se empenhará em restituir a justiça da língua. Justiça esta que foi maculada pelo passado de impostura que se escreveu naquela casa da rua Domingos Siqueira.

A escrita de Llansol não representa o real, figura o real: “Quando se escreve, só importa saber em qual real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”<sup>159</sup> Podemos falar de um *método* no que se refere ao texto llansoliano? Sim: da verossimilhança ao fulgor; da narratividade à textualidade. O fulgor, do qual eclode a textualidade, é móvel. Ler com asas, eis o que nos indica a flor de legência.

A proposta do texto llansoliano é ensinar a olhar, olhar a paisagem como outra forma de corpo, corpo-instância, que está fora: corpo que reúne em si todos os corpos que se igualam na diferença. Esse modo de olhar exigido pelo texto de Llansol ocupa-se em criar mais-ver, sendo o ato de ver transubstanciado em linguagem. Nesse ver criativo, são diversas as maneiras de se estar no mundo, e, aos legentes, chamados pelo texto, é revelado como trocar de presença, deixar a instância do eu e ir para o aberto da paisagem. Não hierarquização do vivo, mútua não anulação: eis o sussurro do texto, que torna vidas improváveis. Ouvi-lo é aceder ao pacto de bondade e seguir a voz que chama, mas sem pertencer a ela. Vejamos o relato da legente Lucia Castello Branco sobre o seu encontro intenso com o texto de Llansol e o desdobramento desse encontro em suas letras, em sua vida:

Talvez tenha sido no meio do caminho – lembrando que o meio do caminho, como assinala também Barthes, não é um ponto cronológico – que tive a graça de encontrar, nos arredores de Lisboa, o texto de Maria Gabriela Llansol. Texto que, um pouco mais tarde, me permitiria ressignificar a escrita, as leituras, as literaturas e a vida. E, curiosamente, aquela que até então recebia com timidez o título de professora, pôde acolhê-lo, sem modéstia ou vergonha, no sutil aprendizado do ensinar a ler. Foi como “alma crescendo” que esse aprendizado se introduziu em meu ensino. E foi tão somente como letra – ilegível, irreduzível, mas

---

<sup>159</sup>LLANSOL, 2011c, p. 52.

saborosamente transmissível – que esse ensino pôde se dar.<sup>160</sup>

Na textualidade de Llansol, a escrita é o vislumbre do real, pois não há interesse em se fazer “literatura”, mas em ensinar a olhar. César Guimarães, em sua obra *Imagens da memória*, mais especificamente no Capítulo VII, estuda a importância da imagem na obra de Maria Gabriela Llansol: a imagem é soletrada, só-letrada, imagem lida instantaneamente por meio da linguagem ensinada pela textualidade, linguagem aprendida na visão. Segundo César Guimarães, as imagens no texto de Llansol acham-se livres da representação de um mundo ficcional, que é sempre duplo de um suposto mundo real. As imagens llansolianas, desenquadradas, libertas, encarnam-se na palavra.<sup>161</sup>

No mundo figural, espaço imaginante, lugar por excelência da textualidade, o gesto tende a deslocar-se em direção ao núcleo rutilante das cenas fulgor. César Guimarães, na referida obra, ainda salienta que “o efeito produzido pela escrita de Llansol, ao compor as cenas fulgor, é da ordem da diferença e da singularidade quase absolutas, fazendo com que o texto se dilate e se reparta numa simultaneidade de fluxos temporais, mas sem se dividir”.<sup>162</sup> Um claro exemplo disso é a relação travada entre as figuras: personagens históricos que, quando convocados a serem figuras, saem da História e entram na textualidade, no mundo de seiscentos milhões de anos:

A imagem surge no fundo do jardim.  
É quase só negro, no início da perda de simetria.  
Dickinson pede-lhe que não se mostre mais, e coloca um travessão na frase.  
Teme que esplenda demasiado na sua qualidade de imagem. E ela avança pudica, demasiado pudica para a vibração que os homens pedem. Apenas Aossê desperta. O espartilho da imagem quase negra confere-lhe uma configuração de bilha ou vaso. Volteia sobre si e, no contorno que desenha, Aossê vê ancas rodopiando lentamente. Com esse vocábulo, introduz um princípio de atracção.  
Desata a cintura, pede Musil.

<sup>160</sup> BRANCO, 2012, p. 229.

<sup>161</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 234.

<sup>162</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 229.

A imagem deita-se.<sup>163</sup>

Essa dilatação que se opera na textualidade é responsável pelo acolhimento das figuras pelo texto. Atraídas pelo núcleo cintilante das cenas fulgor, as figuras, guiadas pela liberdade de consciência, comunicam-se por meio da língua do dom poético. Figuras como Emily Dickinson, Fernando Pessoa e Robert Musil são agora faces de um mesmo rosto, fios de uma mesma voz: o texto.

## 3.1 “Ensinar a ler mais alto”

Em *Onde vais, drama-poesia?*, Maria Gabriela Llansol dá a ler a seguinte sentença:

O ser-se humano é, evolutivamente um progresso de leitura, mas não é um privilégio, uma superioridade, nem um dado adquirido é um lado mais legível do que outros para dar continuidade e orientação à emergência do vivo no seio do universo.<sup>164</sup>

O texto de Llansol aguça a vontade de ler o mundo, elevando esse ato a uma potência infinita: ler no ver. Por essa razão, a leitura abre-se numa perspectiva de eternidade, a leitura pelo fulgor: “uma frase, lida destacadamente, aproxima-se de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio”.<sup>165</sup> Esse leitor, o legente, aquele que aceita o combate, passa a escrever com sua leitura, cujo ponto fulcral é “um nó a desatar-se no olhar”.<sup>166</sup>

Quando, em *O livro das comunidades*, limiar da textualidade llansoliana, A. Borges, o primeiro legente desse livro, a primeira voz do texto, escreve a ler: “eu leio

<sup>163</sup> LLANSOL, 2000b, p. 35.

<sup>164</sup> LLANSOL, 2000b, p. 187-188.

<sup>165</sup> LLANSOL, 1990a.

<sup>166</sup> LLANSOL, 1997, p. 9.

assim esse livro”,<sup>167</sup> tal “assim”, lido destacadamente, lança-nos a uma dimensão, não de vontade de poder, mas vem indicar a recepção do texto, no corpo, por parte daquele que lê. Como pudemos conceber na *Carta ao legente*, isso se refere à flor essencial que cada legente, com seu progresso de leitura, junta ao ramalhete, ao texto. Ler, assim, quer dizer: “no texto, fulgor que capta o fascínio que a todo olhar foi dado”.<sup>168</sup>

Falamos anteriormente, de um corp’a’ler: assim como há o corpo constituído de escrita, um corp’a’screver, há também um corp’a’ler. Se o texto de Llansol promove afecções em nosso corpo, e tais afecções tendem a aumentar a nossa potência de agir, então podemos afirmar que o legente, sendo convidado pelo texto a ler com o corpo, porta a inscrição do texto em seu corpo, e o texto também abriga em si a inscrição do corpo legente. Vejamos:

Penso muito intimamente para quem lê \_\_\_\_\_ os legentes,  
desejo.  
Exponho-nos  
Mas, se quem pensar não der o seu corpo,  
o que pensará?<sup>169</sup>

O texto quer um corpo que lê. Contudo, não está estabelecido nenhum horizonte de expectativas<sup>170</sup> para o legente. Não são fixadas hierarquias entre o leitor e o legente. É o texto que entrevê o legente, que o colhe também, como ramo essencial. E ele, o legente, experimenta o real do texto. Se não há horizonte de expectativas, há corpos unidos a ler, sem hierarquizações. Partilha do dom. Segundo a ensaísta Carolina Leite, “este modo de ler sai do texto para o ar, as árvores, os animais e a vida toda transfigura o que vemos, o que intuímos e o que adivinhamos e de tudo faz matéria quase concreta

---

<sup>167</sup> LLANSOL, 1997, p. 9.

<sup>168</sup> LLANSOL, 1994b, p. 151.

<sup>169</sup> LLANSOL, 2006, p. 19.

<sup>170</sup> COMPAGNON, 2010, p. 153-154.

de leitura”.<sup>171</sup> Na longa citação a seguir, Llansol nos dá a dimensão do pacto de legência:

quem lê sabe que flutua uma linguagem dentro da linguagem  
 quem lê sabe que, a nosso lado, a leitura desenha, com uma latitude selvagem  
 inaudita, a grafia de uma outra história que, por vezes, se confunde com a  
 nossa  
 quem lê sabe que um livro é um não saber que quando se desvenda, volta, por  
 desejo, ao seu alvo imaginário  
 O texto iniciado entrou nessa verdadeira vida que estava ausente  
 quem lê arrisca a visão continuando, arrisca a vida voltando  
 fez de nós legentes e companheiros,  
 sabemos ler apenas ler a narrativa que sentimos na prossecução da narrativa,  
 sendo sentir, nessa experiência singular e partilhável, a forma maior de  
 pensar.<sup>172</sup>

Perfeita definição de legência: pensar e sentir o texto num mesmo movimento de corpo, numa experiência singular e partilhável. Há riscos, mas há também alegria. Lembremos que se trata de corpos unidos a ler e, nessa vertente, o eu não conta e a partilha é regra imanente. No que se refere ao humano e suas relações, o pacto de bondade, o *sim* do legente, corresponde à mútua não anulação e, no campo da linguagem, o pacto de bondade refere-se à concepção de uma língua sem impostura, transparente, sem metáforas.

### 3.2 “Um segundo olhar que seja beijo”

Pudemos ver anteriormente nítidas correspondências entre as obras *Um beijo dado mais tarde* e *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, a começar por ambas serem profundamente marcadas pelo pensamento de Espinosa. Ainda, em ambas, temos no núcleo cintilante das cenas fulgor, o desejo de redenção do passado e a

---

<sup>171</sup> BARRENTO, 2008, p. 57.

<sup>172</sup> LLANSOL, 1997, p. 16-17.



procura pelo acesso à alegria excepcional, seja pelo temor da impostura da língua, pelo ato de fazer frente a ela (Témia, *a rapariga que temia a impostura da língua*), ou pela desmemória, (Témia, *a rapariga desmemoriada*).

Como figura tutelar nessas duas obras, temos Baruch de Epinosa, o companheiro filosófico da textualidade de Llansol, o executante nu do acorde perfeito, capaz de dar a conhecer à alma e ao corpo a alegria e a liberdade aos quais ambos se destinam. Ainda nessas duas obras, Llansol dá-nos a conhecer o que é o aprendizado por meio das imagens.

Em *Um beijo dado mais tarde*, a imagem é a da estátua de Ana ensinando a ler a Myriam. É ela quem porta a chave de ler, além de ser ela também o lugar do nascimento da figura de Témia, a rapariga que temia a impostura da língua, essa figura que é uma espécie de duplo da narradora. Ana, a mestra soberana de leitura, ensinará Témia a ler por meio de imagens soletradas: imagens tornadas letras. Já em *O jogo da liberdade da alma*, o aprendizado, esse ato de ler imagens, dá-se também com e na figura de Témia.

Nessa obra, há o desdobramento da rapariga que temia a impostura da língua em rapariga desmemoriada. Aí teremos o aprendizado por meio do esquecimento, da desmemória. Témia aprende a ler por meio das imagens fugazes do instante e, em uma narrativa de três parágrafos, revela o seu desejo: que alguém a ame com bondade e tenha para com ela uma memória de ressurreição.<sup>173</sup>

Como se viu, a narradora de *Um beijo dado mais tarde* lança mão de um biografema para ressignificar o passado e reconciliar-se com a figura de seu pai. Esse reencontro com o tempo ido se dá quando ela, a narradora, vai à casa da rua Domingos Siqueira, casa de sua tia Assafora, que está doente e em breve morrerá. Nessa visita, desfilarão, em tropel, as imagens daquela “família ambiciosa, fechada, vinda da

---

<sup>173</sup> LLANSOL, 2003b, p. 28.

Beira”.<sup>174</sup> Numa outra obra de Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, poderemos entrever algo que nos remeterá imediatamente a *Um beijo dado mais tarde*:

Eu nunca vi a Tília, mas uma miríade de folhas vivas, no momento em que meu coração suspeitava que o divino mergulhava no insondável para se banhar.  
E os meus companheiros e a própria Tília não desejavam que eu os desencarne com a ponta da palavra. Antes os folheie.  
Olho para eles,

e eles cedem ao meu olhar  
pedindo outro,  
um segundo olhar que seja beijo.<sup>175</sup>

Esse “segundo olhar que seja beijo”, em *Um beijo dado mais tarde*, será o desejo da narradora e seu duplo, ou seja, Témia, de conceder o perdão ao pai. Naquela casa, “não se administrava bem a justiça da língua”,<sup>176</sup> e era preciso ouvir o apelo do não saber. O pai da narradora, Filipe, engravida a criada da casa, Maria Adélia, e, pela ilegitimidade desse filho, ela tem de abortá-lo. Conforme vimos no final do Capítulo 2 desta dissertação, esse é o segredo familiar que funda a narrativa de *Um beijo dado mais tarde*. No limiar de todos os capítulos da obra lemos a inscrição “Prólogo” e, no final, um pequeno “Epílogo”. Os prólogos que iniciam os capítulos dessa obra apontam para uma boca se abrindo para dizer algo, ou uma mão segurando um lápis sobre um caderno, mas parando no primeiro ponto, no instante em que o grafite toca a folha.

Nem a boca nem o lápis poderão dizer nada, e é na constatação desse interdito e, ao mesmo tempo, na urgência de fazer frente à impostura da língua, que surge a figura de Témia, temível e com temor,<sup>177</sup> nascida sob a pele da narradora para restaurar a justiça da língua. Témia deseja encontrar essa língua nova, límpida, transparente, capaz de redenção, ressurreição, uma língua para dizer o indizível.

---

<sup>174</sup> LLANSOL, 1990b, p. 35.

<sup>175</sup> LLANSOL, 2011b, p. 38-39.

<sup>176</sup> LLANSOL, 1990b, p. 7.

<sup>177</sup> LLANSOL, 1990b, p. 8.

O que essa sucessão de prólogos e um diminuto epílogo nos dizem? Revelam-nos que o indizível, apesar da figura de Témia, ainda persiste. História não há, pois o sentido dessa história envolve uma impostura.<sup>178</sup> Há, então, imagens soletradas. Há o companheiro, que ensinará à narradora a ética de um corpo a ler. Há a estátua de leitura, em que Ana ensina ininterruptamente a ler a Myriam. César Guimarães, analisando o texto de Llansol, afirma que:

As palavras e a própria escrita tornam-se assim produtoras de afectos e de efeitos de sentido (um afecto-signo reenviado a outro indefinidamente). É por isso que a leitura ocupa um lugar tão fundamental na obra de Llansol. O que é a leitura senão o momento em que um corpo torna-se sede das afecções que as palavras lhe impingem? É esta a chave de leitura dada a ler na estátua policroma existente na casa da Rua Domingos Siqueira; objeto herdado, fonte das cenas fulgor.<sup>179</sup>

Sabemos que o primeiro pensamento verdadeiro que norteará Témia em seu desejo de ler imagens é o de que a língua é uma impostura e o de que é preciso dizer o indizível. Nessa perspectiva, tendo o fulgor como guia e a leitura a circular eternamente a estátua onde Ana ensina a ler a Myriam, Témia começará a trilhar o seu caminho, porque não lhe interessa a linguagem aprendida mimeticamente e na impostura, mas a linguagem aprendida na visão.<sup>180</sup> A respeito de *Um beijo dado mais tarde*, Maria Etelvina Santos afirma:

Quando o texto llansoliano convoca deste modo a leitura através de Ana, está e ensinar e a aprender a ler: não está a usar uma linguagem metafórica ao falar em objetos que querem ler e que se movem para ler. Simplesmente, o modo desses objectos é-lhes dado por quem convoca à leitura, chama de um modo que está de acordo com o que tem para oferecer e nesse “predispor-se a” (dádiva) está a inscrever a sua leitura do/no mundo. Sendo o humano um progresso de leitura, pode posicionar-se de vários modos para ler o mundo, e o modo que escolhe está intimamente ligado com aqueles que escolhe convocar. Quem convoca está a ler, a ser lido e a perceber novos modos de ler.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> LLANSOL, 1990b, p. 112-113.

<sup>179</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 220.

<sup>180</sup> LLANSOL, 2003b, p. 56.

<sup>181</sup> SANTOS, 2008, p. 146.

Para Llansol, o ato de ler não é um privilégio do humano. Para compreendermos essa concepção llansoliana de leitura, basta lembrarmos a figura de Jade, o cão, que está presente em algumas obras suas e, assim como aprende, também ensina a ler. Nesse movimento de leitura, também des-hierarquizado e uniforme, “os objectos leem e são dados a ler”.<sup>182</sup> Em *Um beijo dado mais tarde*, ler é ver, é permitir que o corpo se afete pela leitura, é tornar o ato de ler algo incessante, a leitura tornada estátua: Ana ensinando Myriam a ler, berço de Témia e das cenas fulgor.

Todas as figuras tinham assento à volta da estátua de leitura, em que é dada a ler a eterna reciprocidade feminina: Ana e Myriam a lerem o amor que mutuamente se dedicam. Elas também leem um anjo que anuncia um homem de nome Joshua e a sua ressurreição. “Magnificat”. Ana convida:

Todos os objectos na casa devem estar a volta deste, obedecer ao livro aberto nos joelhos, e à tranquilidade – ainda sem escrita – da criança que os lê.

– “Vinde ler” – diz Ana aos objectos, e o primeiro que dela se aproxima é uma jovem viva que à medida que lê nos seus joelhos, mais viçosa fica e mais mulher se torna.<sup>183</sup>

E, mais adiante: “Venham todos ler”, diz Ana, a que ensina – Um de cada vez e durante longos anos para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro onde o ler circula.<sup>184</sup>

Ana convida, com o livro aberto sobre os joelhos, e todos os objetos tornam-se partícipes do ato permanente de ler. Myriam lê, no livro aberto no colo de sua mãe, o seu feminino singular, o seu *sim* ao anjo e à leitura incessante: eterna sede do idioma do invisível. Nasce Témia, temível e com temor:

---

<sup>182</sup> LLANSOL, 2001, p.21.

<sup>183</sup> LLANSOL, 2003b, p. 25.

<sup>184</sup> LLANSOL, 2003b, p. 25.

Dou-lhe a verdade a beber.

O conjunto de Sant'Ana e da aprendiz de leitura é a imagem do seu nascimento [de Témia], ao meu lado. Força protetora do Anjo sobre a presença desta relação recíproca entre a mulher e a criança, uma e outra humildes servas no seu universo.<sup>185</sup>

Témia nasce do desejo ininterrupto de ler, e ler para além do sentido e da impostura. Témia passa a existir para que o pensamento de que a língua é uma impostura seja verdadeiro. É do desejo de dizer o indizível que Témia emerge. A língua sem impostura, herança de Témia, é a língua do dom poético, ou é ele, o dom poético, tomado como idioma. Segundo César Guimarães, o desejo da narradora de *Um beijo dado mais tarde* de alcançar essa língua sem impostura se dá, em outras palavras, abandonando o que a literatura tem de mimético, de verossímil e de metafórico. A escrita, assim, caminha para a textualidade, instância da liberdade de consciência e do dom poético<sup>186</sup>. Eis a herança de Témia:

\_\_\_\_\_predeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.

O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*.<sup>187</sup>

Essa segunda língua, com parte no céu da boca, nasce num processo sacrificial à guisa de uma hecatombe sagrada a algum deus. É uma língua transparente, sem metáforas, uma língua cuja *anima* é a liberdade de consciência. Língua de abrir caminho na *noche oscura* do indizível. Témia recebeu como herança essa língua e deverá combater por e com ela, em favor de se dizer o não dito, buscando ressignificar o nome do pai.

<sup>185</sup> LLANSOL, 2003b, p. 28.

<sup>186</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 209.

<sup>187</sup> LLANSOL, 1990b, p. 7.

Naquela casa em que não se administrava bem a justiça da língua, havia um mau silêncio, um silêncio feito de impostura. Havia o senhor, a criada e a sombra de uma criança morta. O desejo de Témia, a que nasce sob a pele da narradora, é sujeitar ao escrutínio da língua transparente esse não dizer temível: o pai que manda matar o filho. Este filho fora posto porta afora da casa, sem nome, sem língua, sem claridade. Filho de Filipe e Maria Adélia, o senhor e a criada:

Nenhum nem outro imaginavam sequer quem é o Universo,  
mas, o Anjo insufla-lhes a estranheza das atitudes e das decisões a tomar a  
decisão do amor é grave, e verte isolamento, temor, e sangue principiava a  
arrefecer sobre a vidraça da janela aberta, e uma criança do sexo masculino foi  
concebida, a mesma que, mais tarde, foi deixada à porta \_\_\_\_\_ e não pôde  
entrar naquela casa porque a condição social do Senhor era distante da serva.  
Concebido, afastado do pensamento, morto, enterrado por um simples olhar.<sup>188</sup>

O indizível, em *Um beijo dado mais tarde*, é essa criança anônima, que não teve direito à vida, porque sua mãe era a serva e o seu pai, o senhor. Essa criança é o *existente não real* e será necessário ressuscitá-la, no texto, por meio da língua sem impostura, língua capaz de escrever, com todo o fulgor, a palavra *eternidade*. Mais do que dar ao legente a imagem do futuro de uma criança morta, a terceira língua há de ser capaz de reescrever o nome do pai, o protagonista da impostura – é para ele que se voltará o desejo da narradora de refazer a justiça:

A voz de meu pai tem de ser modificada  
Pai nosso que estais no céu,  
seja feita  
seja feita  
toda a verdade  
sob a vossa figura,  
incluindo o negro, o rosa  
e a fidelidade da vossa serva.<sup>189</sup>

A verdade deve ser dita por meio da integridade das imagens e suas cores. Que

---

<sup>188</sup> LLANSOL, 1990b, p. 21.

<sup>189</sup> LLANSOL, 2003b, p. 22.

seja o negro o luto pelo irmão morto. Que sejam o cor-de-rosa o amor e a fidelidade de Maria Adélia, a quem a narradora designava por “futurível mãe”, cuja maternidade fora varrida para o nunca-mais. Roubaram-lhe o nome de mãe e só lhe restou o de serva, mas, mesmo assim, a narradora a tinha por mãe. Maria Adélia, a criada analfabeta, por exercitar o olhar atento sobre as coisas, tinha o dom de ler e ensinar a ler, como Ana, a mestra de leitura. Era mesmo Maria Adélia quem dizia à narradora infante: “Menina, não diga que não existe, procure onde está.”<sup>190</sup> Témia procurou. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes,

(...) em Llansol, a relação entre a escrita e a imagem visual (ou acústica) dá-se menos sob a forma da manipulação das possibilidades da língua do que em torno daquilo que ela não permite dizer ou ver, isto é, do sentido que ela impõe, feito de ilusão de ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si.<sup>191</sup>

Quando Llansol propõe a figura de Témia, a rapariga que temia a impostura da língua, e que aprendeu a ler imagens, está nos oferecendo um modelo de leitura capaz de penetrar na singularidade do real. Na textualidade, a imagem narra-se num eterno agora. Se “o fulgor é móvel”<sup>192</sup> e “o poema passa rápido”,<sup>193</sup> o que poderá colhê-los é somente o olhar.

Como vimos, Témia é uma espécie de desdobramento da narradora em *Um beijo dado mais tarde*. É a figura que nasce para administrar a justiça da língua e, tendo como guias a estátua de Ana ensinando a ler a Myriam e o companheiro filosófico, se empenhará na tarefa de ressuscitar o que deve ser ressuscitado. Témia, nascida mais tarde da cópula do senhor com sua mulher legítima,<sup>194</sup> filha da estátua de leitura, ou, na

---

<sup>190</sup> LLANSOL, 2011a, p. 33.

<sup>191</sup> LOPES, 1998, p. 53.

<sup>192</sup> MOURÃO, 2003, p.59.

<sup>193</sup> LLANSOL, 2000b, p. 17.

<sup>194</sup> LLANSOL, 2003b, p. 23.

voz de Ana: “– Ela é filha do nosso amor.”<sup>195</sup>

Sabemos que a estátua em que o ler ininterruptamente circula é o ventre das cenas fulgor, e é ela que atrai Filipe e Maria Adélia, incutindo-lhes o desejo de outra leitura. Sentença obscura. Caminho ilegível:

A estátua de Ana ensinando a ler a Myriam estava no seu lugar, sobre a mesa, mas tornara-se um espelho visionário refletido no espelho do guarda fato. O livro amplificado entre ambas atraiu Filipe e a Maria Adélia por razões diferentes, para cada lado do que estava inerte como texto; o homem pousou a cabeça entre as mãos, e viu oscilar diante de seus olhos verdes, linhas sem sentido que o desesperavam pois sabia ler \_\_\_\_\_ e não sabia ler aquele caminho;  
a amante fiel, analfabeta, tocou com a ponta de um pano a fonte que estava próxima e inclinou-se para limpar, até reluzirem, as letras do título de ouro que ocultavam o caminho.<sup>196</sup>

Maria Adélia, mesmo sendo analfabeta, é arguta leitora de imagens. E será ela, também, a mestra da narradora. O caminho ilegível só poderá ser lido por Témia, que tem olhos de ler imagens. E essa leitura trará a constatação implacável da impostura de Filipe. Para que a narradora viesse ao mundo, haveria de ser escrita a morte. Do sacrifício da cabra amarrada ao castanheiro, nasce a língua transparente. Do sacrifício do filho primogênito de Filipe e Maria Adélia, nasce o negror, o temor e o desejo de soletrar e decodificar os códigos do não dizer. Será preciso transformar a “linguagem retorcida”<sup>197</sup> do nascimento da narradora na “linguagem presente e que nunca se entristece”.<sup>198</sup> Será necessário à Témia dar à luz a uma túnica inconsútil, capaz de conduzir o corpo a um degrau azul de amor:

Eu ainda não nasci, e é essa a parte mais comovente e íntima dessa linguagem. Estou a ouvir o que dizem, compondo com as mãos, meus ouvidos e minha boca, próximo da concha improvisada, onde dormem os amantes deste quarto. Não há um nem há outro, há um clarão que excede o brilho, e que une esta noite a um vestido.  
Estava no guarda vestidos, era azul e,

<sup>195</sup> LLANSOL, 2003b, p. 59.

<sup>196</sup> LLANSOL, 2003b, p. 106.

<sup>197</sup> LLANSOL, 2003b, p. 45.

<sup>198</sup> LLANSOL, 2003b, p. 45.



ao vê-lo para ser vestido  
eu chamei-lhe o vestido filosófico.

Sobre um corpo que atingisse um degrau azul de amor, o que Témia não imaginava sequer o que era, daria à luz uma túnica inconsútil que o seu companheiro de conhecimento não poderia rasgar.<sup>199</sup>

Lembremos a mulher de *O livro das comunidades*: ela não queria ter filhos de seu ventre e tinha uma maneira distante de fazer amor, pelos olhos e pela palavra.<sup>200</sup> Quando a narradora de *Um beijo dado mais tarde* escreve que Témia deu à luz uma túnica inconsútil, está nos relançando ao ponto inicial, ao lugar geométrico da textualidade: um corpo a'screver. Dar à luz essa túnica inconsútil aponta para o corpo de afetos dando à luz o texto tecido de imagens. Não há como rasgar essa túnica, pois é de imagens a sua matéria e ela se faz sem costuras. O companheiro filosófico não poderá rasgar esse vestido, pois ele foi feito com as mesmas matérias de sua *Ética*: a liberdade e o amor intelectual para com a Substância.

Témia há de aprender que, para que o corpo atinja um degrau azul de amor, é necessário vesti-lo com o vestido filosófico, tecido harmoniosamente com os fios dos afetos e que reflete o fulgor da Substância: o azul. Mais tarde, com um beijo dado mais tarde, em *O jogo da liberdade da alma*, Témia encontra o seu companheiro filosófico, o outro pai, o outro homem que há de amá-la com bondade e está disposto a ressuscitar por ela.

A noite em que o senhor e a criada se deram ao conhecimento daquele caminho está unida ao vestido filosófico, e é esse vestido que lança o corpo da narradora ao degrau azul de amor. “O amor é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior”,<sup>201</sup> dirá o companheiro filosófico. *Vestido* será o nome que Témia, fulgorizada em rapariga desmemoriada, em *O jogo da liberdade da alma*, dará à alma. Trata-se do

---

<sup>199</sup> LLANSOL, 2003b, p. 68-69.

<sup>200</sup> LLANSOL, 1977, p. 11.

<sup>201</sup> ESPINOSA, 2009, p. 108.

corpo que se veste de alma, ou, segundo Espinosa, do corpo que é alma.

Em *O jogo da liberdade da alma*, Témia questionará se há o amor advindo da ideia de uma causa interior. A ressurreição, ou a rememoração desse amor, que sempre houve, constituirá o núcleo das cenas fulgor dessa obra, e o vestido que, em *Um beijo dado mais tarde*, fora o vestido do aprendizado, do desejo ininterrupto de ler imagens e de galgar o degrau azul de amor, em *O jogo da liberdade da alma*, será o vestido da ressurreição, do perdão ao pai e da constatação de que o companheiro filosófico é o outro pai, o pai da textualidade, o mestre que ensina a liberdade da alma: Baruch de Espinosa.

### 3.3 Outro pai que não este

O biografema que se refere à impostura protagonizada pelo pai está presente nas duas obras de Llansol, *Um beijo dado mais tarde*, de 1990, e *O jogo da liberdade da alma*, de 2003. Podemos dizer que esse “degrau azul de amor” só será alcançado por Témia quando ela se desdobrar, em *O jogo da liberdade da alma*, na figura da rapariga desmemoriada. Esse degrau será atingido pelo poder de ressurreição concernente ao corpo, quando a narradora dará o perdão ao seu pai.

Vimos que essa obra se inicia com a cena fulgor de dois homens nus ao piano. Os dois homens, que se desnudam no ato de executar a partitura musical, são intérpretes desse há que pode nos deixar jubilosos:<sup>202</sup> a Substância narrando-se na música que se une ao texto. Acorde perfeito. De acordo com José Augusto Mourão, “a música, que é um mundo em si, uma teoria que comove (*páthos*) sem necessidade de texto porque não ‘descreve’ essencialmente nada, ocupa nesse livro uma função de acompanhamento

---

<sup>202</sup> LLANSOL, 2003b, p.17.

narrativo”.<sup>203</sup>

Em *O jogo da liberdade da alma*, Llansol nos dará a ver um terno abraço entre música e texto. Os dois homens nus ao piano estão escrevendo, com acordes musicais, o que Espinosa escreveu acerca da Substância. Estão a escrever que o jogo da liberdade da alma também se escreve com o abraço, com a união entre música e texto, entre a alma e o corpo em direção ao sexo da paisagem. “As consequências da música são imprevisíveis e não têm fim”,<sup>204</sup> como “são infinitos os atributos da Substância”.<sup>205</sup>

Para José Augusto Mourão, “o acorde perfeito que se ouve em *O jogo da liberdade da alma*, anuncia, simultaneamente, o Dizer no Dito e o casamento do espírito e do corpo num só indivíduo”.<sup>206</sup> Aprendemos, com Espinosa, que corpo e alma são a mesma coisa e, com Maria Gabriela Llansol, em *O jogo da liberdade da alma*, conceberemos, a partir de Témia, a rapariga desmemoriada, o corpo que é coisa.

Uma das “exigências” para se jogar esse jogo é que texto e música se abracem, “penetrantes e receptivos um ao outro”,<sup>207</sup> e, para isso, a tampa do piano deve estar aberta. Se ela se fechar, o texto limitar-se-á aos muros baixos do real, às paredes tênues da vida. A tampa do piano precisa estar aberta para que, por tão grande graça da textualidade, “o invisível se sensualize”<sup>208</sup> e abra, na linguagem, caminho à liberdade de consciência ensinada pelo companheiro filosófico.

Como se sabe, Témia, em *Um beijo dado mais tarde*, é a rapariga que temia a impostura da língua e, em *O jogo da liberdade da alma*, ela será a rapariga desmemoriada. Se na primeira obra, Témia, calcando-se em um primeiro pensamento verdadeiro – ou seja, o de que a língua é uma impostura –, precisou, por meio da língua

---

<sup>203</sup> MOURÃO, 2008a, p. 89-90.

<sup>204</sup> LLANSOL, 2003b, p. 9.

<sup>205</sup> ESPINOSA, 2009, p. 9.

<sup>206</sup> BARRENTO, 2008a, p. 90.

<sup>207</sup> LLANSOL, 2003b, p. 8.

<sup>208</sup> LLANSOL, 2003b, p. 11.

transparente, dizer o indizível, na segunda, ela aprenderá que, para se jogar o jogo da liberdade da alma, será preciso que a memória se volte para o presente, num constante esvaziamento, na absorção ininterrupta do agora, numa iniciação constante, e procurando as memórias de ressurreição, ou seja, aquilo que sempre esteve e, se por ora se degrada, é para, mais tarde, resplandecer. Vejamos como se dá a entrada de Témia como rapariga desmemoriada:

Estava-se noutra época e uma rapariga de que não se via o rosto encerava a escada que conduzia ao andar superior. Do sótão, que era um jardim, avistava-se outro jardim. Alguém colhia flores para coroar as mãos do músico. Por força dos músculos e das espáduas, eu passei à cena seguinte.

Ela entra, e diz-me:

– Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e que seja um homem.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.<sup>209</sup>

Témia entra, com a sua narrativa de três parágrafos. Quer encontrar um homem que, amando-a com bondade, seja capaz de ressuscitar por ela. Lembremos que o pai da narradora, por ter sido fulgorizado, em *Um beijo dado mais tarde*, como o autor da impostura, seguirá, não tendo em sua inscrição tumular a luz do perdão. Podemos dizer que o homem esperado pela rapariga sonhadora e sem memória<sup>210</sup> de *O jogo da liberdade da alma* é o pai. A sua figura será mais tarde ressignificada pelo *Lázaro, veni foras* do perdão.

Foi preciso que Témia, que é um desdobramento da narradora nessas duas obras, fosse fulgorizada no texto, para que se desse a reconciliação com o pai e com o passado de impostura. Em *O jogo da liberdade da alma*, tendo já aprendido a soletrar imagens, Témia enriquecerá o seu esquecimento em seu ininterrupto agora, unificando o que vê consigo. A desmemória de Témia percorre o trajeto do exterior ao interior, ou seja, não é Témia quem acolhe as imagens que deverão penetrar em sua memória, mas são elas, as

<sup>209</sup> LLANSOL, 2003b, p. 28.

<sup>210</sup> LLANSOL, 2003b, p. 50.

imagens, que decidirão se ali entram ou não. Nessa perspectiva, um dos traços de Témia será:

Pura e simplesmente, não tinha corpo, tinha coisa. Um vivo? Diria uma narrativa, quando escrevente e leitor imaginam ter-se encontrado.  
Assim ela.  
Assim o vestido.<sup>211</sup>

Onde se pode encontrar a memória de um vivo que é coisa? Essa memória só poderá ser apreendida na relação desse vivo-coisa com as outras coisas. É por isso que a memória de Témia aflora a partir do lugar do corpo onde o exterior a toca, no caso, um vestido:

Onde está o vestido que trago vestido? – perguntou-me, mostrando-me de lado o perfil de um seio arredondado: – É isso? – voltou a perguntar, e foi pô-lo sobre a mesa (...).  
Peguei-lhe no seio e  
“fios de qualquer matéria”,  
disse-lhe. Roçou-mo pela mão, procurando avivar a ponta,  
e senti que naquele corpo  
a memória nascia de duas fontes,  
da ponta daquele seio  
e das partes laterais das pernas onde bate o vestido quando corria.<sup>212</sup>

Em Témia, a memória nasce do corpo afetado. Corpo que ninguém sabe o que pode. Nessa figura do texto llansoliano, a memória é o não dito. Sobre o vestido (que é o nome que Témia dá à alma) “pousava um não dito”.<sup>213</sup> Em *Um beijo dado mais tarde*, essa sentença proibida é o irmão morto e, em *O jogo da liberdade da alma*, será a percepção do exterior que se modifica: a linguagem presente e que nunca se entristece é finalmente apreendida – a desmemória.

No que se refere à desmemória de Témia, podemos dizer que ela se dá, não por um processo de recordação, mas de constante esvaziamento e reconhecimento. Témia,

---

<sup>211</sup> LLANSOL, 2003b, p. 43.

<sup>212</sup> LLANSOL, 2003b, p. 48.

<sup>213</sup> LLANSOL, 2003b, p. 90.

enriquecendo o esquecimento, prepara a ressuscitação: esquecer para se encaminhar a um lugar exterior à memória e poder penetrar na nostalgia. César Guimarães, em sua tese intitulada *Imagens da memória*, já entrevia, a partir da leitura do diário *Finita* (2011), de Llansol, o que mais tarde seria um desdobramento da figura de Témia. Em sua tese publicada em 1997, seis anos antes de Llansol publicar *O jogo da liberdade da alma*, já podemos ler:

Querer a escrita, como o faz Llansol, acaba por conduzir portanto à destruição do eu, ao esquecimento, ou melhor, a uma espécie de desmemória: “Se eu ficasse aqui indefinidamente a escrever, transformar-me-ia num tecido púido: desfeita, quando alguém ou alguma coisa me tocasse, deixaria apenas poeira com o brilho das palavras e dos seres” (LLANSOL, *Finita*, p. 120). Trata-se, na verdade, de uma memória (...) desfigurada, anônima, que arrasta o sujeito para devires que o tornarão irreconhecível.<sup>214</sup>

Em uma passagem de *Um beijo dado mais tarde*, a narradora nos revela o que mais tarde constituiria a figura de Témia. Essa figura, em *O jogo da liberdade da alma*, possui uma defasagem de toque, ou seja, por causa de sua memória sempre vazia, ela desidentifica as coisas dos seus nomes. Em uma passagem de *Um beijo dado mais tarde*, a narradora nos oferece um prenúncio do que mais tarde constituiria a figura de Témia: a desmemória. Témia encontra Espinosa, que mais tarde lhe ensinará o jogo da liberdade da alma. Eis a passagem:

Pega na jarra de cristal da Boêmia, pergunta-lhe: “És tu a minha irmã?, o meu companheiro filosófico?” – A jarra empalidece no seu objeto e o tropel dos pensamentos em motim abre a janela, para ficar aqui connosco: “– Não tenhas medo, estou aqui. Sou o teu companheiro de jogo.”  
Não queres vir brincar ao pensamento?  
Pausa.<sup>215</sup>

Em Maria Gabriela Llansol, observamos que o processo de recordação se dá por meio das cenas fulgor. Nessa perspectiva, o eu não conta, já que para Llansol, eu é um

---

<sup>214</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 231.

<sup>215</sup> LLANSOL, 1990b, p.77.

outro que ela vê em si: lugar não desmultiplicado, uno, amplo, criando sempre maior e mais amplitude. Esse eu dilatado e amplo tende a habitar por dentro a natureza.

Desse modo, a nudez dos dois homens que executam o acorde do som com a Substância e, num dado momento, a nudez de Témia,<sup>216</sup> revela esse aniquilamento do sujeito no texto de Llansol, onde o eu não se reconhece, na des-posseção e na desmemória: “e sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem”<sup>217</sup>. O eu, no texto de Llansol, habita por dentro a natureza e, dissolvendo-se nela, não mais poderá indagar “quem é?”, mas sim “quem o chama?”. Vejamos uma passagem de *O senhor de Herbais*, na qual Llansol nos revela a dimensão do desconhecimento do poder do corpo a partir do pensamento de Espinosa:

Na realidade, tomei à letra Spinoza. Se não sabemos o que pode um corpo, sabemos que o seu poder é propriamente infinito... desde que cada corpo possua várias humanidades diferentes, compatíveis e contemporâneas, se possível, em mundos diferentes. O que é uma outra maneira de definir o dom poético. Toda a operação é de natureza imagética e não emocional. Ora, convém saber que a pujança é definida por esse filósofo no terreno das paixões e emoções (...).<sup>218</sup>

Um corpo constituído de imagens, de memórias de paisagem. Em consonância com Maria Etelvina Santos, “a imagem dá a ver a coisa e pode amplificá-la, porque não a compara com outro elemento, como o faz a metáfora, podendo ainda amplificá-la através de um processo de desidentificação com a coisa”.<sup>219</sup> E é justamente esse um dos atributos da figura de Témia. Vejamos uma passagem de *O jogo da liberdade da alma* em que isso fica evidente:

Afastou-se bruscamente do texto e do espaldar. Abriu uma coisa e eu disse “livro”, entre as muitas que havia nas três estantes brancas do quarto, mas antes fechou os olhos

<sup>216</sup> LLANSOL, 2003b, p.41.

<sup>217</sup> BORGES, 1977, p. 10.

<sup>218</sup> LLANSOL, 2002, p. 98.

<sup>219</sup> SANTOS, 2008, p. 40.

(e eu pensei que algo haveria de aparecer lentamente, tateando) percorrendo com os dedos, indicador e polegar a consistência fechada, de rebordos também brancos.

– Chávena – disse ela, com os olhos ainda fechados.

– Livro – repeti. Mas ela insistiu:

– Chávena.

Seria o primeiro nome que daria ao que se afastara da sua memória.<sup>220</sup>

Chávena é o nome que Témia dá ao corpo. A desmemória indica-lhe que um livro é um corpo. Mas sabemos que há um corp’ a’ screver, um corpo que congrega em si as memórias de paisagem. Um dos primeiros nomes que também se afastou da memória da narradora foi *livro*, enquanto unidade, lugar de permanência do texto.

Na textualidade, isso não se dá dessa forma. Se o corpo, na textualidade, habita por dentro a natureza, podemos dizer que, na desmemória de Témia, o corpo, em sua concavidade de chávena, acolhe as imagens que passam como rio, sem nenhum apoio, sem nenhum ponto de coagulação ou esteio. Fluir constante: águas de Lethe. Em *O jogo da liberdade da alma*, num momento de rara intensidade, Témia recebe em seu corpo o texto de Espinosa:

Ela baixa os olhos sobre meu sexo de ler  
que gostaria que fosse igual ao dela,  
toca como se tocasse uma gaveta  
(é-o de fato, para os dedos do seu pensamento),  
mexe, desarruma,  
atraída pelo exterior que estava sobre a mesa, procurava folhas que, no meu  
corpo, são lábios sensíveis  
folhas que deixara escritas.  
Ela soletra,  
e entro na sua memória,  
no momento em que ela lança de cor o texto esquecido.  
O poder que faz com que as coisas singulares e, por consequência,  
o homem conserve seu ser  
e o próprio poder de Deus, ou seja, da natureza.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> LLANSOL, 2003b, p. 39.

<sup>221</sup> LLANSOL, 2003b, p. 52.



O sexo de ler é uma energia libidinal que produz, pela via da alegria, o aumento da potência de agir e, por consequência, faz com que haja a conservação do ser. Estamos com o pensamento de Espinosa, autor da *Ética*, obra que escreveu sobre o humano e seu destino de liberdade e alegria. De acordo com João Barrento, “a leitura, como investimento libidinal só se pode entender à luz de um conceito como o do *conatus*, que, em Espinosa, é apetição, desejo ou pujança, potência, mas não poder”.<sup>222</sup>

Maria Gabriela Llansol, com a sua legênciã de Espinosa, o ressuscita e torna a figura tutelar de sua textualidade. Espinosa, para edificar a sua filosofia, partiu de um primeiro pensamento verdadeiro, e Llansol deu continuidade a esse pensamento, mas com a sua matéria própria, pois a textualidade provém do corpo, de um corp’a’screver. Em *O jogo da liberdade da alma*, a cena fulgor dos dois homens nus ao piano remete-nos instantaneamente à figura de Espinosa.

A presença da música nessa obra é fator condicional para o jogo: a música é livre, a alma é eterna e a ressurreição é o acorde perfeito.<sup>223</sup> Em *O sonho de que temos a linguagem*, Llansol concentra-se no chamado que subjaz ao jogo:

Na palavra havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consistia em dançar nos bordos do poço.  
 Os bordos do risco? – perguntaram.  
 – Sim. O bordo é *eu*. Quem me chama está no fundo do poço, ou esvoaçando-lhe por cima.  
 – Quem te chama? – quiseram saber para compreender a regra do jogo.  
 – O há - respondi-lhes – Quem haveria de ser?<sup>224</sup>

O *Há*, no texto de Maria Gabriela Llansol, como em diversas passagens de sua obra, também nos remete ao pensamento de Espinosa, pois se dá na relação com o sujeito: é um lugar de possibilidades e sentido, no qual o ser encontra-se com o lugar, é o ser chegando à sua consciência. O há foi bastante desenvolvido pelo filósofo

<sup>222</sup> BARRENTO, 2008b, p. 40

<sup>223</sup> LLANSOL, 2003b, p.21.

<sup>224</sup> LLANSOL, 1997, p. 9.

Emmanuel Lévinas, e o pensamento de Llansol sobre o *Há* parece também se aproximar do de Lévinas.<sup>225</sup>

Movimento para o exterior. Ouvir a voz, mas sem pertencer a ela: “Se cada um escolhe seu ‘há’, por mais motivos que tenha \_\_\_\_\_ é sempre uma inclinação e um querer pertinazes. Um gosto e uma dada grafia de corpo.”<sup>226</sup>

Vimos, no Capítulo 1 desta dissertação, que Espinosa utilizou um método geométrico para desenvolver a sua filosofia. Sabemos também que a música é feita de cálculos, de números que nos lançam à eternidade. Espinosa poderia ser, sim, o homem nu, pois há o acorde do som com a Substância e a nudez, que permite ao corpo que se constitua das memórias de paisagem. No final de *O jogo da liberdade da alma*, encontramos a seguinte passagem:

Do que gosto em Spinoza? Do modo tão longínquo como se aproxima do humano, me aproximo, e vejo que não se distingue em nada do homem nu  
meu pai foi um homem nu,  
o homem nu do piano não é meu pai, assim, posso amá-lo neste Outono  
que chegou \_\_\_\_\_ Deus queira que seja válido, e não inválido. Tenho em frente o maciço de árvores, e pergunto-me se o homem nu do piano não poderia vir tocar aqui,  
alegrar e libidinar  
o começo da minha manhã. Um concerto  
no meio das árvores do jardim,  
com uma fina ironia nos lábios, pois o começo da música é o seu fim.  
Escrever para a música e para as árvores, para todos os arbustos do seu jardim,  
e nada perguntar sobre a sua identidade,  
para além do pacto musical que o torna nu,  
despido como estão as árvores.<sup>227</sup>

Espinosa se aproxima do humano de uma forma longínqua porque a eternidade lhe é familiar. De acordo com a sua filosofia, experimentar a eternidade é o mesmo que

---

<sup>225</sup> LÉVINAS, 2007, p. 142.

<sup>226</sup> LLANSOL, 2011b, p.74.

<sup>227</sup> LLANSOL. 2003, p.95.

existir. Llansol nos diz que ele não se distingue do homem nu. Espinosa também desnudou o humano: retirou as ataduras do medo, da culpa, das superstições, da escravidão.

Témia, com a sua memória nua, ou desmemória, é figura fundamental para se jogar o jogo da liberdade da alma. Na desmemória de Témia, um *ainda* se inscreve: a suspensão do tempo e a apoderação de um supremo agora. Ademais, em *O senhor de Herbais*, Llansol afirma que: “Entre a literatura e o mundo, há ainda o ressalto de uma frase. Este ainda é precioso.”<sup>228</sup> Este ainda comporta riscos: arriscar a identidade, a autoridade – condições para o jogo. O legente, ao perguntar “quem me chama?”, deixa-se afetar e aceita o texto como um jogo. De acordo com Maria Etelvina Santos,

o jogo que se joga num texto que pede legência não pressupõe só a decifração de regras e o desenvolvimento de competências, pede e possibilita que algo se altere por ele ter sido escrito. Quem lê só através de uma convicção e vontade/desejo de legência vai ao encontro dos textos que pedem essa forma de leitura e através do seu poder de decisão, escolhe entre um modo quantitativo e um modo qualitativo: acrescenta leituras ou crescer na leitura como uma “alma crescendo”, uma mente a gerar pensamento no corpo envolvido na leitura. Desse modo, o legente procura estabelecer na sua leitura, um compromisso entre o inteligível, não separando o corpo da mente que o concretiza.<sup>229</sup>

Esse jogo porta riscos que, especificamente na obra *O jogo da liberdade da alma*, serão o decepamento da memória e a descoberta do corpo na nudez. Recordemos que, para Espinosa, corpo e alma são a mesma coisa. Sendo assim, o jogo se dá a partir do homem nu ao piano e da memória e do corpo de Témia, nus. Além disso, em *O jogo da liberdade da alma*, alguns aspectos gráficos são exemplares no que diz respeito ao signo desmemória: o conhecido traço, que irrompe no texto, e algumas páginas em branco, que podem ser entendidas como a manifestação da desmemória de Témia. De acordo com César Guimarães,

---

<sup>228</sup> LLANSOL, 2002, p. 234.

<sup>229</sup> SANTOS, 2008, p. 166.

para a memória, basta por vezes apenas um traço, o da letra. Ao invés de reforçar aquilo que a imagem tem de mimética; trata-se, justamente, nessas ocasiões, de rasurar a imagem através da letra. Em Llansol, contudo, há momentos em que o próprio traço da letra dará lugar ao traçado horizontal que irrompe o texto, puro gesto da escrita, movimento do braço cortando a página como um estilete, marca do estilo, traço, interrupção do pensamento, vazio de onde emergirá o signo que há de vir, imprevisto, desconhecido.<sup>230</sup>

Lembremos que a rapariga que temia a impostura da língua, em *Um beijo dado mais tarde*, aprendeu a ler imagens, a só letrá-las. Témia, em *O jogo da liberdade da alma*, quer saber se há o amor como uma causa interior, pois está desmemoriada e o exterior é tão mutável quanto o instante que passa. Por essa razão, ela precisa encontrar esse homem que a ame com bondade. Esse homem que existe na eternidade apenas precisa lembrar-se de que a ama. Esse homem, oculto nos vastos espaços da desmemória, precisa ressuscitar para Témia no ato de lembrar-se de que a ama. Na impostura não há ressurreição e, se esse homem esperado for o pai, a palavra *perdão* também deverá ser escrita. O perdão ressuscita o amor. Vejamos, em *Um beijo dado mais tarde*, a aliança feita entre a narradora e o seu irmão morto:

Sem que Témia o sequer pressinta, dirijo-me à criança morta, e proponho-lhe uma aliança fraterna, reconhecendo-a como estrela naquela noite. O primeiro andar em que todos vivemos ultrapassa o quarto; e é o primeiro da escala vertical da noite. Os dois falamos de estrelas quebrando-lhes as pontas, ou seja, a velha claridade da linguagem divina. Entre nós, os objectos agitam-se, cobertos de recordações de sangue, e amores e sensualidades frustrantes e frustradas; o objecto da fidelidade arrasta o seu percurso pelo corredor, e o ponto final que nos volve transforma-se num brilho fulgurante, numa aliança inquebrantável entre quem lê e quem ensina a ler.<sup>231</sup>

Com essa aliança, a narradora consegue ressuscitar, com a linguagem límpida, o nome impronunciável de seu irmão morto. Nome pronunciado pelo silêncio de uma estrela. Agora é a vez de fazer ressuscitar o amor de seu pai pela via do perdão, com a ajuda da rapariga desmemoriada. Vejamos novamente a cena fulgor de *O jogo da*

<sup>230</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 211.

<sup>231</sup> LLANSOL, 1990b, p. 36.

*liberdade da alma*, na qual a narradora faz ressuscitar seu pai, e o amor que sempre esteve ali e que se ocultava por ordem dos imperativos da impostura:

- Sim – disse-lhe, pousando as mãos no seu peito: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e que saiba ler.
- Alguém que queira ressuscitar para ti?
- Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.<sup>232</sup>

A narradora aprendeu com a estátua policroma de Ana ensinando a ler a Myriam que é possível ler a eternidade no vivo, o ler incessante. Eternidade: partícula essencial da *Ética* de Espinosa. Memória de ressurreição, o beijo merecido do perdão: jogo da liberdade da alma.

O Anjo que coloca na boca de Myriam o canto “Magnificat” é o mesmo que concede à Témia o dom do esquecimento. O temor da impostura e a desmemória preparam o perdão. Acorde, Amor, venha para fora, a eternidade existe! Em nome do pai, em nome do texto, em nome do Anjo:

15 de julho de 1978, sábado.

Ao meu Anjo (figura que me engrandece em mil dimensões).

Dia excepcional em que me esqueci de uma frase. É raro tal esquecimento acontecer-me. Dia raro, embora nesta permanência em frente da casa e do ar livre do seu território, eu e minhas imagens, ou imagens do todo, não deixem de implantar a frase que me falta, e que precisamente hoje, na sua forma de frase, *esqueci*.

Meu anjo, hoje, ofereço-te o esquecimento da frase. Mais tarde, ao regresso de Portugal, identifiquei a frase perdida com as ervilhas-de-cheiro azuis que morreram durante a minha ausência.<sup>233</sup>

### 3.4 “Vim glorificar o laço que une Ana e Myriam”

Ó Ana,  
eu queria ir ao interior da madeira para saber,

<sup>232</sup> LLANSOL, 2003b, p. 92.

<sup>233</sup> LLANSOL, 2010, p. 220-221.

finalmente,  
 qual é a tua relação com a pequena estátua onde ensinas a ler.  
 o fundo da madeira interioriza um nó, um ovo, que acabará por ser um povoado  
 longínquo no meu horizonte.  
 O rumor longínquo que há na casa é meu.  
 Mas o labirinto que me atrai é vosso;  
 mais que duas bocas, dez dedos, muitas folhas.<sup>234</sup>

Nas últimas páginas de *Um beijo dado mais tarde*, podemos ver a imagem de uma árvore que deseja ser acolhida ininterruptamente pela narradora, pois quer aprender a ler.<sup>235</sup> E, logo no início de *O jogo da liberdade da alma*, lemos que “o texto é anterior e posterior a si mesmo”.<sup>236</sup> A partir daí, podemos entender melhor o que é a leitura ininterrupta, especificamente no que se refere à figura tutelar da textualidade e da legênciã: a estátua de Ana ensinando a ler a Myriam. Antes mesmo de serem talhados os corpos de carvalho de Ana e Myriam, a árvore já sabia ler eternidade nas imagens.

Brilha, agora, a multidão de raios vindos do amor reencontrado e do perdão concedido. O livro, aberto no colo de Ana, e o álbum do futuro, sobre os joelhos da narradora e os de Témia, instauram uma nova ordem para quem acolhe, no corpo, o texto que torna vidas improváveis: a alegria excepcional. Glorificar o laço que une Ana e Myriam. Incensar com silêncio um nome de rara luz, pois traz em si o Sol:

soletro;  
 onde a letra tornou inteiro o nome, o nome ficou salvo.  
 o silêncio é nada escrever quando há ainda texto;  
 vim glorificar o laço que une Ana e Myriam na sua estátua;  
 a música que ouço e que provoca tempestade ao nível do texto, torna o  
 silêncio incompleto;  
 palavra puxa palavra e, dentro em breve, brilhará uma multidão de raios;  
 e eu – nesta hora única – quero estar a sós contigo, e com o silêncio ; sem  
 texto;  
 tiro o lápis da mão para não escrever \_\_\_\_ apenas contemplar;

<sup>234</sup> LLANSOL, 1990b, p. 81.

<sup>235</sup> LLANSOL, 1990b, p. 111-112.

<sup>236</sup> LLANSOL, 2003b, p. 12.

o pensamento caminha para dentro de si, e esconde-se no ponto mais obscuro da palavra;  
não queres ser a voz que há de existir entre um e outro amante?<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> LLANSOL, 1990b, p. 102-103.

## CONCLUSÃO

## O texto livre

Ante um texto que é livre só cabe um *corpo 'a' ler*. Esse corpo há de se orientar a partir de uma ética, de um olhar que abarca o eterno na duração, o além no *aqui*.

Maria Gabriela Llansol deu-nos a conhecer um texto que nos conduz para esse *além*: o além da literatura, o além das personagens (as figuras), o além da impostura, do ressentimento e da memória. Para essa travessia, dois signos se fizeram presentes: o *jogo* e o *beijo*. Através deles foi possível a ressurreição do amor, do perdão e da alegria. A alma em liberdade, mais tarde. Houve sexo envolvido? Sim, sexo de ler. Percebemos uma mística em nível do texto? Sim, nas cenas do quotidiano. Houve/há também um companheiro filosófico:

Spinoza ensinou-me a pensar. Já o vi de muitas maneiras e com diferentes nomes, e o meu cão Jade acabou por ir viver com ele. Durante muito tempo me inquietou. Témia torna-se a rapariga que temia a impostura da língua, quando ele insiste que tudo, mas mesmo tudo, depende de se partir ou não de um primeiro pensamento verdadeiro. A sua maneira de expor sempre me surgiu como a maneira como se deviam expor os sentimentos e os afectos, dando-lhes um princípio de orientação claro, um impulso certo, na direção e no alcance.<sup>238</sup>

É o jardim que permite um primeiro pensamento verdadeiro: o texto é lugar que viaja. A textualidade, uma virtualidade aberta a todos os recomeços, articula-se à divindade de Espinosa no que se refere à produção. A textualidade de Maria Gabriela Llansol provém de um *corp'a'screver*, mas não tem para com esse corpo nenhuma relação de pertencimento. O texto é um texto livre, que inspira canto e voo.

No jardim edênico da textualidade, há uma jovem que está a colher flores. Flores para enfeitar as mãos de um músico que executa um acorde: o acorde perfeito do som

---

<sup>238</sup> LLANSOL, 2011, p. 41-42.



com a Substância. Essa rapariga nasceu sob a pele da narradora do *texto livre*. Nasceu temível e com temor. Temia a impostura da língua. Mais tarde, desmemoriou-se e ensinou-nos o jogo da liberdade da alma e o beijo do perdão. Essa rapariga ensinou-nos algo precioso: a cura da memória. Vestindo o seu jardim e procurando o amor como causa interior, fez-nos experimentar a alegria excepcional de ornar o corpo com o tecido inconsútil da eternidade. E, pela desmemória, encontrar-se com o amor que sempre ali esteve:

Na capa deste livro [*Um beijo dado mais tarde*], aparece a fotografia de uma criança, de pé, encostada a um homem. Essa criança fui eu e esse homem foi o pai dela. O que ela sempre desejou, para lá do novelo inextricável em que foi obrigada a formar-se, foi entrar por uma porta. Desde muito cedo que ela criava os objetos que lhe permitiam entrar por essa porta, que até podia ser uma dessas portas que estão escondidas nas paredes, ou, sendo uma autêntica porta, estar desenhada em *trompe l'oeil*. Ela entrava por essa porta e dava com um homem e uma mulher, numa relação luminosa. Dar-lhe-iam o pão, ensiná-la-iam a viver numa língua sem impostura. Nesse espaço, com objectos muito belos e, sobretudo, com extraordinárias relações de beleza entre eles, haveria joelhos para onde trepar, seria possível dançar entre os móveis, falar musicalmente de muitas coisas sem importância, e os textos levantar-se-iam das páginas para estar connosco.<sup>239</sup>

Falar musicalmente de muitas coisas. Cantar e rezar a leitura. *Vestido* é o nome que essa rapariga deu à alma e é justamente nele, à guisa de cesto, como a Rainha Isabel, que ela deposita as flores que colhe. A rapariga está vestindo o seu jardim. À sua esquerda, vemos uma árvore, que é textual, e florirá. Ao redor da jovem, a paisagem: corpo fulgurante da Substância.

A narradora de *O jogo da liberdade da alma* está na sala da casa da rua Domingos Siqueira, no dia em que seu pai morre. Ela procurou pela integridade da figura desse pai por entre algumas sendas de seu texto. Até que Témia, a que nasceu sob a sua pele, a ajudou a acordar o amor e a retirar do invólucro do *não dizer* sobre o

---

<sup>239</sup> LLANSOL. 2011, p. 32.

perdão. Sim, sopro de vida é leitura.<sup>240</sup> Que a ressurreição assim se faça. “Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e que saiba ler.”<sup>241</sup> Não uma leitura qualquer, mas a de um *livro livre*:

e aqueles  
 que tinham sido ensinados a ler, e que não eram  
 muitos  
 debruçavam-se sobre o livro expirante tentando  
 recolher nas asas, em que eu fora incluída  
 a última conclusão ardente.  
 O livro agonizante era, sem dúvida, o livro que  
 deveria ser dirigido a esta nação de pobres; não  
 fiquei perplexa, nem desconcertada,  
 andando nós todos,  
 como andamos,  
 ligados ao fio da morte,  
 que vai com o tempo,  
 e nos há de conduzir à ilha. Das minhas mãos às mãos  
 dos do bando, passa, pois, um fio que corre sempre e que, quando  
 começámos a avançar com rapidez, descendo a Serra, elevou o livro nos ares  
 tal Pégaso de papel (...)<sup>242</sup>

Um *livro livre* também pode ser um rio. Beber nas águas de Mnemosyne e Lethe não basta à Témia, em sua nostalgia infinita. Disso ela parece sempre ter sabido. Mas há ainda um terceiro rio. Um rio de escrita que brota no seio do jardim edênico da textualidade. As águas desse rio não trazem esquecimentos nem lembranças. Quem se posicionar diante delas verá, em sua própria face, a face da Substância, da eternidade. E, num fio de água do texto, assim, a textualidade também pode ser lida numa gota d'água.

---

<sup>240</sup> LLANSOL, 1990b, p. 112.

<sup>241</sup> LLANSOL, 2003b, p. 80.

<sup>242</sup> LLANSOL, 1988, p. 137-138.

## REFERÊNCIAS

## Obras de Maria Gabriela Llansol

*Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

*O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.

*A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

*Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

*Os pregos na erva*. 2. ed. Lisboa: Rolim, 1987.

*Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

*Amar um cão*. Sintra: Colares, 1990a.

*Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990b.

*Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, 1993.

*Lizboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994a.

*Lisboaleipzig II – o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994b.

*Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio Letras*. Ficção, n. 143/144, jan. 1997.

*Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998.

*Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000a.

*Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000b.

*Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

*O senhor de Herbais – breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

*O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.

*O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003b.

*Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004a.

*O raio sobre o lápis*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

*Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004c.

*Amigo e amiga* – curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

*Llansol e a Mulher de Balthus* – Um diálogo. Manuscritos de M. G. Llansol: caderno 147. Espaço Llansol – Oferenda, 2009.

*Um arco singular* – Livro de horas II. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

*Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

*Finita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

*Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

*Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.

*Numerosas linhas* – livro de horas III. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

#### Obras teórico-críticas

AMBERES, Hadewich de. *Deus, amor e amante*. São Paulo: Paulinas, 1989.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2002.

ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org). Um corp'a'screver. *Cadernos Viva Voz* / FALE/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, 1997-1998.

\_\_\_\_\_. Um corp'a'screver. *Cadernos Viva Voz* / FALE/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, 1997-1998.

ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BARRENTO, João (Org). *A palavra transversal* – Literaturas e ideias do século XX. Lisboa: Cotovia, 1996.

\_\_\_\_\_. À beira do rio da escrita JADE. *Cadernos llansolianos*. Lisboa/ Sintra: GELL, 2004, v. 1.

\_\_\_\_\_. A chave de ler - Caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. JADE – *Cadernos llansolianos*. Lisboa/Sintra: GELL, 2004, v. 4.

\_\_\_\_\_. (Org). “*Nada ainda modificou o mundo...*”. Actualidade de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Mariposa Azul, 2008a.

\_\_\_\_\_. (Org). *Na dobra do mundo* – escritos llansolianos. Lisboa: Mariposa Azul,

2008b.

\_\_\_\_\_. *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2008c.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BERGSON, Henri. *Memória de vida*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Rio de Janeiro: Martins, 2006.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, A. *Eu leio assim esse livro*. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, p.8.,1977.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1997.

BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol, a letra, Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Encontros com escritoras portuguesas. Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, 2007.

\_\_\_\_\_. *Chão de letras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello; ANDRADE, Vania Baeta (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRUNO, Giordano. *Tratado da magia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Porto: Moraes, 1979.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *A nervura do real – imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo:

- Companhia das Letras, 1999.
- CRUZ, São João da. *Obras completas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. São Paulo: Rés, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Espinoza, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Fortaleza: EDUCE, 2009.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- GUERREIRO, Antônio. O texto nômade de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 91, p. 66-69, 1986.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- GUSMÃO, Manuel. *O amor ímpar ou o terceiro incluído*. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 275-290, 2004.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Almedina, 2008.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção* (ensaio sobre o texto de Maria Gabriela Llansol). Lisboa: Black\_Son Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2006.
- MOURÃO, Jose Augusto. *O fulgor é móvel – em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Roma Editora, 2003.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- RAMACCIOTI, B. L. Espinosa e Nietzsche – entre a paixão e vontade. *Cadernos espinosanos*, v. IV, São Paulo, 1998.
- RIZK, Hadi. *Compreender Spinoza*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa – Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ética*. 3. ed. São Paulo: Abril, 1983. (Coleção Os Pensadores)

TERESA DE LISIEUX. Santa Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face. *História de uma alma* – manuscritos autobiográficos. 26. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

ZWEIG, Arnold. *O pensamento vivo de Spinoza*. São Paulo: Martins, 1953.